文學博士藤村作著

日本文學原論

東京同文書院刊行

序

國體の明徴と、日本新文化の創造とを基礎とし、又目標として、國民教育の改新が企てられ、教授要目の改善などから漸次その實現を見ようとするに至つたことは寔に國家の爲に慶賀に堪へない。

制度法令の上に、これが具現の第一歩を踏み出したとしても、その實質的な效果を擧ぐるには、未だ多少の歲月を要するであらう。この效果を擧ぐるには、學術界に於ける研究實績の向上と、その實績を國民教育の上に應用し得べき人を得ることとが肝要である。

わが國語教育が、その國民教育に於ける眞の任務を達成することは、國語學、國文學研究の進步を豫期するものであり、それと緊密な關係を保つて、相提携するのでなければ出來得ないことである。國語、國文學の本質が、學術的に闡明され、教育者がこれに十分な理解を持つやうにならなければ、國語、國文を通して、國民的信念を養ひ、國民的傳統に理解を持たせ、國民性に對する自覺を起さしめる作業を、十分に

教壇に於てなすことは出來ない。

現時幸に國文學の研究隆盛に赴き、前古未曾有の盛觀を呈するに至つたが、併し新研究の道の拓かれてから星霜を經ることが少いのであるから、いろいろな方面に殘された仕事が少くない。わけて國文學の本質の究明は、すべての研究の後になさるべきことであるから、この方面に於ける研究の成果は、なほ未だ不十分であるといはなければならない。然るに國語教育界に於ては、強くこの種の著書を要望してゐる。教材として不斷に國文學を取扱つてゐる國語教育家には、國文學の本質に關する理解は、必要な日常の知識であるから、當然のことである。

同文書院主宇野君が數年前余に國文學原論の起稿を依頼された趣旨も、蓋しここに在ると察して快くこれを諾した。然るに、爾來身邊常に多忙で、容易にこの約を果すべき機會を見出し得ないで、荏苒年月を空費した次第であつた。幸に余の信頼する某君の力を藉りて、今日漸く此の約を果すことを得た。若し本書が國語教育界に多少の貢獻をなすことを得るならば本懷である。

昭和十二年二月

藤村作

日本文學原論　目次

〔目次了〕

第一章　上代文學論

第一節　古事記序說

一

上代日本文學に於ける、神話傳說文學・呪禱文學・歌謠といふ三つの基本的な文學形態を、その全構成の中に合せ含むものとして、こゝに先づ「古事記」を取上げて見ようとするのであるが、文學作品としてこれを見る場合には、取扱ひ上、一定の心構へが必要である。すなはち、どのやうな態度・方法を以て、これを文學的考察の對象として取上げなければならぬかである。（そしてこの事は獨り「古事記」のみならず我が上代文學一般の問題でもある）。

先づ第一に、文獻としての「古事記」の成立は、西紀七二一年であつたから、若しこれを、八世紀初頭に於ける日本文學として取扱はうとする限りに於ては、單にその「編輯」が我々の考察の對象となりうるに過ぎない。すなはち、安萬侶がその編纂の資

料としたところの、傳來の夥しい古説話・傳説群や史實的記錄を、如何に取捨・配列することによつて、兎も角も首尾一貫せる一作品に纏め上げたか、と言ふその文學的手法が問題となつて來るに過ぎない。そして事實そのやうな研究も成り立ちうるし（註一）、又それは意義なきことではないのである。しかし乍ら、文獻としての「古事記」成立の際には、言ふ迄もなく、それは一文學作品としてゞはなくして、寧ろ一史書として（その二つの方法が未だ截然とは分離するに至つてゐなかつたにもせよ）編まれたものであり、從つてその編輯に當つては、一定の政治的必要に制約された方針が、切實な動かし難い條件として、何よりも先きに考慮に置かれたであらうから、その場合、編輯手法上に現れた文學的なるものは、當然第二次的に考へられなくてはならない。從つて、「古事記」を我が八世紀初頭の文學として取り上げようとすることは、今の我々の目的からは、さほど重大な意義を持ちうるものではないと言へる。尤も、「古事記」に於ける、政治的必要といふ動因は、研究の爾餘の方法に際しても、或程度まで常に考慮に入れて置かなければならぬのではあるけれども。

（註一）たとへば、和辻哲郎氏「日本古代文化」所收「古事記の藝術的價値」中の一部。

第二には、次のやうな方法が考へられる。すなはち「古事記」がその全構成の各部分として含んでゐる諸説話を、それら各々の成立時の文學として扱はうとする方法である。しかし乍ら、もしこの方法を採らうと欲するならば、それら諸說話の成立時——少くともそれらが特定の說話として固定せしめられた時期——を判定することが、當面の必要となつて來るわけである。しかし此のやうな事は、全體としては、今の所殆ど不可能なことに屬する。してみれば一般に、此の方法も亦、暫く問題外として置かざるをえないことになる。しかし、このことは、飽く迄も「古事記」研究上の理想であつて、隨時に、可能な範圍内に於て、常に研究の背景とならなければならぬことは勿論である。

從つて殘された方法は、それらの文學的年代を、單に漠然と上古と見做すことによつて之を取り扱ふより他には、どのやうな立て前をも設定することは出來ない。さうして此の場合にもまた次のやうな注意が必要となつて來る。

すなはち、「古事記」が記載する一定の說話を、我々はどのやうに受け取るべきかである。凡そ、文學制作に於ける最初の要件は、對象とそれへの認識の形式とである。

言ひ換へれば、素材とその受け入れ方・脚色方法とである。從つて、特定の文學作品への研究に在つても亦、この二つの要件を先づ問題にせざるを得ない。「古事記」の文學的研究にも勿論最初にこのことが要求される。しかるに、文學に於ける素材は、絕對に客觀的な、謂はゞ物理的な世界ではありえない。それは不可避に作者(個人であると集團であるとを問はず)の主觀を通しての世界でないわけには行かない。(さうして此の場合、主觀は決して文字通りに自由な個人的なものではなくして、歷史的・社會的に制約されたものであることを無視してはならない。)言ひ換へれば、作者は決して、完全な自由、奔放無碍の自由を以て、どのやうな素材をも彼の作品の題材として取り上げると言ふことは實際上不可能である。

この動かし難い眞理は「古事記」を文學として取り扱つて行く場合、我々にむかつて次のやうな重大な注意を喚起する。すなはち、「古事記」の有する各〻の說話は、それらの成立時に於ける社會的な主觀によつて、その各〻の素材が素材として取り上げられ、それらがその社會に在つて可能な、又或ひは必要な、脚色を施されたものに他ならぬ、といふことであり、この場合素材として取り上げられたところの原事實(客

觀的事實)と、その脚色法(古代的認識形式に據る、又特定の場合には當該社會の政治的必要に據る)との相互關係に於ける全き考究が行はれなければならぬ、と言ふ事である。「古事記」を一つの文學的作品として取扱ふ、といふことは決して、抽象的に考へられた所の全く自由な「空想力」の所産としてそれを取り扱ふ事、換言すれば、文面に現れた記述を、文字通り其の儘に受け入れて、任意の「文學的」な批判を與へることであつてはならない。 僅かに一例をあげれば、「古事記」神代の巻に見える「天津日高日子波限建野茅葺不敢命」といふ御名に「劇詩」の要素を見出したり、同じく、天照大神が高天原に速須佐之男命を待ち受けられる個所に「序破急」の抑揚を考へたり、更に又、「劇」の科を其處に見ようとするやうな態度(註二)がそれである。 このやうな行き方は、上代文學の特性を、便宜的に、一つの譬へを以て說明する、といふ方便としてのみ許されうべきことであつて、說明の手段としては一應面白いけれども、それ自體には學的根據の乏しいものと言はなければならぬ。

ところで、「古事記」を先づ、その素材と脚色との聯關に於て考究する、といふ方法を採るに當つては、たとへそれを漠然と古代の文學的所産と見なしたところで、さき

に掲げた「古事記」の含んで居る各說話の成立時の判定の問題が示したと同樣の困難が、やはり此處でも、一應の障碍となつて來ざるを得ない。しかし、「古事記」に於ける比較的古い、文學的に見て主要な諸說話は、多くその素材を、氏族制社會に於ける、一般的な社會的事實に採り、脚色法は又氏族制社會に於ける特定の認識の形式に據つて居るのであつて、この樣なものは嚴密な年代の判定なしにも類推しうるものであるから、困難は前揭の場合ほど決定的ではない。こゝに此の方法の可能がある。

(註二) 太田水穗氏「記紀歌謠論序說」(「文學」昭和八年九月「上代歌謠號」)。

二

「古事記」に於ける素材とその脚色との問題は甚だ微妙であるが、今、最も理解に便利な一二の例を擧げて見よう。以下は曾て、「上代文學に於ける劇」と言ふ問題を與へられた際に考へ及んだものである。

さて、この場合我々は、「古事記」その他の記載する所に從つて、まづ其處から上代もしくはそれ以前の社會に行はれた「劇」を拾ひ上げて行く方法を採らうとするので

あるが、この際、最初に規定して置く必要に迫られるものは、「劇」・「上代の劇」とは何か、といふ問題である。

しかし、この場合我々は若干の困難な事態に遭遇する。すなはち、上代もしくはそれ以前の社會に於ては、少くとも所謂「劇」と見做さるべき形式が、詩や音樂や舞踏や等々から未だ截然と分化して居なかつたこと、是がその一つである。

又同じく、上代もしくはそれ以前の「劇」的なるものが――他のすべての「藝術的」なるものも同樣――未だ明確には「實用」的制作から分離してゐなかつた事、これがその二である。

これらの事は又、例へば記・紀に示された或る一つの言葉を、「詩」と見るべきか、或ひは單なる「口語」と見做すべきかの決定を困難にもし(註三)、或る一つの動作を律動ある所作と見るか、單純な動作と見るかの認定を不可能にもしがちである。從つて、先づ常識的に「劇」的なるものを拾ひ蒐め、それらから共通の性質や要素を抽出して、「劇」とは何かといふ結論に歸納しようとする一般の定義の取り方を、甚だしく困難にするのである。

凡そ絶對的な定義なるものは有りえないし、それと同時にまた何らかの定義無しには、どのやうな研究をも進めることは不可能であるのだから、我々の場合に於ては、極めて素朴に、劇とは一定の觀衆を豫想するところの、行爲に據る自己表現である、と言ふ位に暫定して置かう。この論究を終へる頃に至つて、既にこの定義が成り立たなくなつて居らうとも、それは少しも問題ではない。より嚴密に「劇」を規定すればする程、この題目に對する考察は成り立ち難くなつて行くであらうから。

さて、上代社會に於ける「劇」について考へるに際して、こゝでは便宜上、主として「古事記」と「日本書紀」、特にその中でも、所謂神代と稱せられてゐる部分を對象として考へて行かうと思ふ。神代の事實として記載されてゐる部分にも――他の何れの部分に於けると同樣に――そこには、原史時代に這入つてからの史的事實の嵌め込みもあらうし、遥かに溯つた先史時代からの記憶の傳へられてゐる個所もあらうし、前述のやうな記・紀の編纂方針に從つて、合理的に組み立て直され、潤色されてゐる部分もあるのであつて、かたがた、その樣な記述の中から「劇」的要素を拾ひ出すにしても、それを安易に「上代の劇」として取り扱ひ難い場合が少くないのであるか

ら、これらの點を充分考慮に入れた上、考へて見ようと思ふのである。

（註三）例へば、伊邪那岐・伊邪那美二神の所謂唱和の如きがそれで、甚だしきに至つては之を後世の連歌の始發點と見ようとするやうな見解さへも生じる。今日の我々の眼から見ての「詩的」表現に類似してゐるといふ點のみを以て、之を古代の「詩」と見做すやうな主觀的態度は極めて危險であらう。

この事と聯關して、この論究に於ける主張とも密接な關係があるから、述べて置かなければならぬことは、藝術の始源に關する解釋である。かの詩經の序に所謂「詩者、志之所」之也。在」心爲」志、發」言爲」詩。情動於中、而形於言。言」之不」足、故嗟嘆之。嗟嘆之不」足、故永歌之。永歌之不」足、不」知手之舞」之足之蹈」之也。」はよく引用される個所であるが、これなどを直ちに藝術の始源論や本質論として理解することは甚だ危險である。なぜなら、それは本能說に墮ちるからである。こゝでそれを詳しく辯じ立てる餘裕はないが、藝術發生論に於ける遊戲說や模倣說や衝動說などの本能論は、藝術を全く個人的な任意の所產と見る誤謬から生ずるものであつて、それらのものは、原始的藝術に關する近來の進んだ研究が示す具體的な反證に到底堪へうるものでない。極言すれば、あらゆる本能論は、それが藝術論に關する限りに於ては、「食慾があるから胃腸病が成り立つ」と言はうとしてゐるやうな

もので、さういふ解釋からは少しも胃腸病自體は說明され得ない。要するにこのやうな本能論は、生物學的·生理學的な個人的な解釋法であつて、社會的所產としての藝術·文學を說き切ることの出來ぬ見解である。

古代·上代の生活から、藝術の要素を探らうとする場合に、このやうな本能論は、往々「要素」と「類似」とを、また「可能性」と「具體性」とを、見誤る結果に陷る危險を伴ふものであるから、充分に注意されなくてはならぬ。

右の樣な見地を取つて、「古事記」と「日本書紀」とを見て行くと、上代に於ける「劇」の最も特徵的な形式を示すものとして、所謂「岩戶隱れ」の條と、火照命(又は火闌降命)の俳優の條との二つが、我々の考察にとつて極めて重要な資料となつて來る。

(一)　(1)かれここに天照大御神見畏みて、天ノ石屋戶を閉てて刺し隱りましくき。すなはち高天原皆暗く、葦原ノ中ツ國悉に闇し。これに因りて、常夜往く。こゝに萬の神の聲は、狹蠅なす皆涌き、萬の妖悉に發りき。是を以て八百萬の神天ノ安ノ河原に神集ひ集ひて、高御產巢の神の子思金ノ神に思はしめて、常世の長鳴鳥を集へて鳴かしめて、天ノ安ノ河の河原の天ノ堅石を取り、天ノ金山の鐵を取りて、鍛人天津麻羅を求ぎて、伊斯許理度賣ノ

命に科せて八尺の勾璁の五百津の御統の珠を作らしめて、天ノ兒屋ノ命布刀玉ノ命を召びて、天ノ香山の眞男鹿の肩を內拔きに拔きて、天ノ香山の天ノ波波迦を取りて、占合まかなはしめて、天ノ香山の五百津眞賢木を根掘にこじて、上枝に八尺の勾璁の五百津の御統の玉を取り着け、中ツ枝に八咫鏡を繫け、下枝に白和幣青和幣を取り垂でて、この種々の物は、布刀玉ノ命太御幣を取り持たして、天ノ兒屋ノ命太祝詞言禱ぎ白して、天ノ手力男ノ神戶の掖に隱り立たして、天の宇受賣ノ命、天ノ香山の天之日影を手次に繫けて、天之眞拆を鬘として、天ノ香山の小竹葉を手草に結びて、天之石屋戶に覆槽伏せて踏みとどろこし、神懸りして、胷乳を掛き出で、裳緖を陰に押し垂れき。かれ高天ノ原動りて八百萬の神共に咲ひき。(岩波文庫本「古事記」に據る)

(2)時に八十萬の神、天安河邊に會合ひて、其の禱るべき方を計らふ。故れ思兼神深く謀り遠く慮りて、遂に常世の長鳴鳥を聚めて互に長鳴せしむ。亦手力雄神を以て磐戶の側に立てゝ、中臣連の遠祖天兒屋命、忌部の遠祖太玉命、天香山の五百箇眞坂樹を掘にして、上枝には八坂瓊の五百箇御統を懸け、中枝には八咫鏡を懸け、下枝には青和幣白和幣を懸て相與に祈禱まうす。又猿女君の遠祖天鈿女命、則ち手に茅纏の矟を持ち、天石窟戶の前に立たして巧に俳優す。亦天香山の眞坂樹を以て鬘に爲し、蘿を以て手繦に爲して、火處燒

き、覆槽置せ、顯神明之憑談す。(岩波版「訓讀日本書紀」による)

(三) (3)ここを以て備に海ノ神の教へし言の如くして、かの鉤を與へたまひき。かれそれより後稍愈貧しくなりて、更に荒き心を起して迫め來。攻めなむとする時は、鹽盈珠を出して溺し、それ愁ひまをせば、鹽乾珠を出して救ひ、かくして窘めたまふ時に、稽首白さく、僕は今より以後、汝が命の晝夜の守護人となりてぞ仕へまつらむとまをしき。かれ今に至るまで、その溺れし時の種々の態、絶えず仕へまつるなり。(「古事記」・同前)

(4)時に兄火闌降命既に厄困まされて、乃ち自ら伏罪ひて曰く、今より以後、吾れ將に汝の俳優の民たらん、請施恩活。是に其の乞のまに〳〵遂に赦す。其れ火闌降命は、即ち吾田君小橋等が本祖なり。(「日本書紀」・同右)

(5)一書に曰く、(中略)弟時に潮溢瓊を出したまふ。兄見て高山に走高る、則ち潮亦山を沒る。兄高樹に緣る、則ち潮亦樹に沒る。兄既に窮途りて逃去る所無し、乃ち伏罪ひて曰く、吾れ已に過てり、今より以往、吾が子孫の八十連屬、恆にまさに汝の俳人たらん、「一に云く狗人」請ふ哀びたまへ。是に兄弟の神德いますと知りて、遂に以て其の弟に伏事ふ。是を以て火酢芹命の苗裔諸の隼人等、今に至るまでに天皇の宮墻の傍を離れず、吠狗に代りて奉事る者なり。(同右)

(6)一書に曰く、(中略)若し我を活けたまはば、吾れ生兒の八十連屬、汝の垣邊を離れずして、まさに俳優の民と爲らん。是に弟嘯くこと已に停むで、風亦隨息りぬ。故れ兄弟の德を知りて、自ら伏事ひなんとするに、弟慍色して不與共言、是に兄着犢鼻して、赭を以て掌に塗り面に塗りて、其弟に告して曰く、吾れ身を汚すこと此の如し、永に汝の俳優者たらん。乃ち足を擧げ踏ふ行みて其の溺れ苦める狀を學ふ。初め潮足に漬く時には則ち足占を爲し、膝に至る時には則ち足を擧げ、股に至る時には則ち走り廻る、腰に至る時には則ち腰を抱き、腋に至る時には則ち手を胸に置く、頸に至る時には則ち手を擧げて飄掌す。爾より今に及るまで曾て廢絕無し。(同右)

ここでは、右に揭げた二種の代表的な「劇」について考へて見るとともに、その間にあつて、前に提出したところの上代文學に於ける題材と脚色との問題に對する解釋への一例を示してみたい。

さて、この二種の「劇」の記錄は、その各々が、全體として或る特定の日の、特定の場所に於ける、演出の記錄ではなくして、記・紀の編者か若しくは記・紀編纂に際してその原據となつた文獻の記錄者か、或はそれ以前の說話者かゞ、或は自ら見、もしくは他

から聞き傳へた所の「劇」的なるものゝ姿を中心として、それに脚色を與へた一つの説話に他ならぬものである、といふ點に先づ留意して置かなければならぬ。別の言ひ方をすれば、前掲の記・紀の記述に示されてゐる「劇」は、何れかの時代に一般的に行はれてゐたものが、特定の時處に於ける特定の一事件――天照大御神を岩窟戸から招じ出す爲の、日子穗々出見ノ命の宥しを乞はうが爲の、全くそれのみの爲の――として特殊化され固定化されたものである、といふ事である。

「岩戸隱れ」の條を、或は日蝕、或は葬式、その他いかなる場合と解釋するにしても、そこに當時に於ける一つの祈禱行爲の反映が示されて居ることは明白であり、此の場合の「劇的」行爲の中心が、天ノ宇受賣ノ命の「神がかり」に在ると見ることには誤りはないであらう。

この條の「神がかり」については異つた解釋もありうるが、(註四)此處を前述の如く、特定の一事件と見ることなしに、(むしろさう見る以前に)、一般的な祈禱行爲の脚色的適用と見るならば、この「神がかり」はどうしても文字通りの意義に理解しなければならない。(説話それ自身として取扱ふ場合と、その中から一つの事實を汲み取ら

うとする――脚色の據り處としての事實に考へ及ぼうとする――場合とでは、「神がかり」に對する解釋の仕方もおのづから異つて來べき筈である。記・紀の「岩戸隱れ」の部分には比較的新しいと思はれる脚色手法が加へられて居る痕跡があり、大御神を欺いて岩窟戸から誘ひ出すと言ふ構想を取る以上「神がかり」を文字通りに解しては意味を失ふことになるであらう。故にそれを「神がかり」のやうに「えも言はぬ戯言（たはれごと）を言つて俳優（わざをぎ）する」ことゝいふ風に解するのは、說話文學として理解する限りに於て、その最後の到達點としては、全く正しい。しかし今の我々の場合では、此の個所の中心となつてゐる「神がかり」の脚色の母胎となつたものゝ穿鑿である。何が最初の事實であつたかゞ今は問題であつて、どのやうにそれが脚色されるに至つたかは、その次の問題でなければならぬ。この點は常に明瞭にして置かなければならない）。

「神がゝり」とは、變態心理學が說明するところの、一種の異常心理による無自覺行爲で、到る所の原始宗教や今日の邪教の多くのものに於て、信仰の最高の境地と考へられてゐるものであつて、我が上代文學にも、人も知るごとく、それが數多く示さ

れてをり、かの「魏志」の倭人傳にもそれらしいものが窺はれる。「岩戸隱れ」の「劇的」行爲の中心は、かゝる「神がかり」であり、一般的事實としての斯くの如き祈禱行爲に在つては、靈媒を「神がゝり」に導く爲の豫備行動や種々の設備がなされたのであるが、それには音樂らしいものや、舞踏らしいものや、更に又、舞臺らしいものや、舞臺裝置らしいものや、特殊な扮裝めいたものがあつたであらう。どの程度まで細部に渉つて事實を反映してゐるかは明確には知る由もないが、記・紀の記述によるあの壯んな光景——八尺の勾瓊の五百津の御統の玉と、八咫鏡と、青・白の和幣とを以て飾られた五百津眞賢木を背景とし、天ノ兒屋ノ命の朗々とした太祝詞言のあとを受けて、天の日影をたすきに、天の眞拆を鬘にし、小竹葉を手草に結うて、乳房も露はに、裳緒を陰に押し垂れた姿で、覆槽をとどろと踏み鳴らしつつ、燃えさかる庭火の火影に、群神の嵐の如き歡呼を浴びながら、茅纏の矛をかざして亂れ舞うた、天ノ宇受賣ノ命の妖しい姿が其處に在る——には、音樂(器樂と聲樂)・舞踏・扮裝・舞臺裝置などの諸要素と、祈禱行爲の組織ある進行とがはつきりと示されて居る。これは古い時代の現實の宗教的儀式の、説話への反映であると見るより他に解釋の仕樣がな

い。

この記述を、全體として、その儘一つの事實と見る事の出來ないのは言ふ迄もないことであるが、これを又、全部的に、單なる「空想」の所産と見ることも亦當を得たものではない。要するに、「岩戸隱れ」の記述は、一般的な祈禱行爲の潤色であり、特殊化であると考へるべきである。朝鮮や馬來に於けるシャーマン敎の儀式に關する學者の報告に基いて、灰野庄平氏は、我が原史時代に、それと類似の祈禱宗敎とその方法とが存したであらう事を述べて居るが[註五]、上代文學に現れた爾餘の「神がゝり」の記述によつてもこの事は明かである。

次に考へて見ようとするのは、火照ノ命の俳優(わざをぎ)の條である。

「火照ノ命」の名によつて物語られてゐるものが、所謂天孫民族にとつての異種族たる隼人であり、それが後世宮廷の守護と風俗(くにぶり)の歌儛とを以て奉仕するに至つたものであることは、前揭の記・紀の記述自身もそれを語つてをり、宣長の解說[註六]にも詳かであつて、記・紀の此の個所の脚色が、記・紀編纂の根本的動因となつたものと同一の政治的意圖のもとに、當時の宮廷に於ける隼人の職掌から出發して逆に、それに

對する說明說話を構成したものであることは直ちに想像することが出來る。

從つて、この條に對する我々の考察は比較的容易であつて、問題は、インドネシアンだと言はれる隼人族の所有する「劇」にかゝつてゐる。

書紀の一書(前揭二)ノ(6)によれば、

「初潮漬足時、則爲足占、至膝時、則擧足、至股時、則走廻、至腰時、則捫腰、至腋時、則置手於胸、至頸時、則擧手飄掌」

といふのが、その「物眞似」であるが、現實に此の文面の示す通りの物眞似を、記・紀の時代もしくはそれ以前の隼人が有してゐたか否かは知らぬが、「大日本演劇史」の著者が、ボルネオのシー・ヂャークの踊りに關する學者の研究を紹介(註七)して、說明して居る個所は甚だ興味がある。

ヂャークの戰爭踊りは、いつも男一人で行ふ。この男は、槍と劍と楯とをもつて、十分に武裝してゐる。實際の戰場で起ることを、細かに默劇風に見せる。

彼は自分のまはりに敵がゐないかどうかと覗ひ覗ひ茂つた藪の中を潜つて行く眞似をする。

俄然隱れてゐる敵が發見される。そして、戰鬪が起る。この敵が死んで地上に倒れると舞踏は終る。

この想像の敵の首を、實際の戰爭の時のやうに、捕るのである。

また折々、舞踏者は、踊の筋を變へることがある。

戰士が敵を壓服し得ずして、却つて敵に壓服される筋である。

この踊は、彼が倒れるまで經驗する死の苦惱を表はす演技能力を見せる好機會である。

(同書・二六七頁以下)

隼人がインドネジアンであり、記・紀に於て彼等が明瞭に異種族として取り扱はれてをり、その風俗習慣をも如實に記述されて居るほどであるから、こゝに示されたシー・ジャークの「敗戰の物眞似」と、火照ノ命の「俳優」とに、同一系統としての繋りを考へることは正しいであらう。さうして、宮廷守護の隼人が、職業的に「吠ゆる狗」(註六・參照に代つた事實などをも考へ合せて、彼等が或る種の物眞似に長じてゐた、もしくは、一般に物眞似を演ずる風習を有してゐた種族であつたらう事を想像する

のも亦誤りではないであらう。

兄命が歸順の意を示すために、弟の面前で演じた、と言ふやうに脚色されてゐる此の物眞似が、事實は、さういふ特定の時處に於ける個人的な所産ではなくして、隼人の特有する一般的な習俗の――若しくは「職掌」の――反映であるといふ事は言ふ迄もないであらう。前に掲げたシー・チャークの物眞似と隼人のそれとは、物眞似としての性質やその題材が甚だしく近似して居るが、たゞ隼人の場合には、戰勝の物眞似が傳へられてゐない。これは長い間、固有日本人と同化しなかつた異種族としての彼等の演藝の、全部的な記載を、官選の記・紀が拒否したゝめか、もしくは、被征服者としての彼等が、特に敗戰の演技のみを以て征服者に迎合したか、そのいづれか――或はその兩方――であつたらうと憶測されるのであつて、本來我が國の隼人にも、彼等がもと〳〵狩獵民族の出であつた理由から、戰鬪の物眞似が發達し、その中に戰勝と戰敗と兩樣の演技を有してゐたものと考へられない事はなからう。

狩獵民族のあらゆる藝術が狩獵の爲の實際的必要から發生するものである事

は、今や周知の事實となつてゐる。從つて、インドネジアンが戰ひの物眞似を發達させることは自然であり、最初は、戰ひへの準備のための、集團的・技術的訓練、もしくは士氣の高揚・統一の豫備行爲として戰鬪舞踏を發生せしめ、やがて其處から、選ばれたる專門的な熟練者を生じて、更に同樣の目的のために、敗戰者の姿をも演ずるに至る經路は、實用が藝術へ成長する過渡を示すものであるが、さういふ段階に在る物眞似を我が國の隼人は傳へてゐたのであらう。

かくの如くして我々は、記・紀に於ける「海彥山彥」の說話に於て、そのやうな說話を可能ならしめた所の、その素材としての、客觀的事實に想到することを得たのであるが、この場合、七——八世紀に於ける國家權力が、隼人と所謂天孫民族との政治的關係を新しく固定するといふ立場から、それが上述のやうな形のものとして最後的な脚色を與へられて固定するに至つたのであつた點に留意すればよい。問題は、或る時・或る場所で、そのやうな一つの事件が出來し・進行したのでもなく、又、上代人の單なる文學的「空想」の力が、「無」の中からそのやうな物語を創造したのでもなく、そのやうな文學的「空想」を可能ならしめ、それを特定の文學的制作にまで具體化さ

せたものは、先づ素材としての一般的・普遍的な・社會的な――特殊的・個人的ならぬ――事實であり、第二には脚色態度を決定した所の政治的必要であつた、と言ふことである。尤もこの說話が、記・紀成立の八世紀初頭に、はじめて說話として成り立つたのでないことは無論であり、この第一・第二の條件の間には今一つの條件が介在する。それは一般に上代說話に於ける構成上の基本的類型としての、「兄弟相剋」說話と「龍宮訪問」說話とを以て、隼人と天孫族との交渉を脚色したところの、上代的脚色方法である。（上代的脚色方法の一般的な問題に關しては第二章で述べるつもりである）。しかし乍ら、この脚色方法は、前述の政治的要求と全く無關係なものではない。すなはち、國史編纂といふ具體的な事業に直面して、明確に標榜された政治的方針となる以前に、旣に天孫族を中心とする氏族社會に、現實の社會的成長の道程に在つて兩族のそのやうな形での結びつけが、實際問題として必要であり、從つて、客觀的事實が如何なるものであつたかに拘はることなく、そのやうに觀念されるに至つたのであり、又從つて、そのやうに脚色せられざるを得なかつたのである。

素材とその脚色との關係は、大體以上の如きでありこの事は「岩戸隱れ」の個所に在つても同樣であるから、重ねて說くことを避ける。

（註四）古事記傳・八之卷、「（前略）今此ノ段の神懸は、物の著て正心を失へる狀に、えも云はぬ詞戲言を云て、俳優をなすを云なり、（正心にては其人の得言まじきことを、つつまず言ふを、神懸りとは云なり、今俗に着物のしたる如くくちばしるといふ狀なり、）次ノ文と合せて其意を曉べし、（古語拾遺には此語なくて、たゞ巧作俳優相與歌舞とのみあるは、神懸りも俳優の中なる故なり、（下略））諸註の說皆此段の意にかなはず、（口決には稱辭申ス也といひ、纂疏には讃談日神之至德也といひ、或は日神の出坐むことを祈る言なりといひ、或は八百萬ノ神の靈ことごとく憑るなりなど云る、みなひがごとなり、もしこれらの說の如くは兒屋ノ命の祝辭にこそ申したまふべけれ、又八百萬ノ神は現に其庭に集へるものを、いかでか他に憑ルことあらむ、）只私說に、此神明之憑談與他處爲少異也、諸神欲令日神深見奇物故、俳優萬態云々、然則是假爲之言、未必有神所託、と云るぞよろしき、（ただ易々と輕く見るべきことも、重くこちたく說なすは、後世漢意にへつらふ識者の病なり、凡て此ノ字受賣ノ命の事態は、前後みな俳優なることをなど思はぬぞ、）」（全集・四一二頁四一三頁）

（註五）灰野庄平氏「大日本演劇史」。本論第一部「祈禱舞踊」特にその第六章「シャーマニズム」參照。（同書二二五頁以下）

（註六）古事記傳十七之卷所引「隼人司式に、凡元日卽位、及蕃客入朝等儀、官人三人史生二人、率大衣二人、番上隼人二十人、今來隼人二十人、白丁隼人一百三十二人、分陣應天門外之左右云々、今來隼人發吠聲三節、（蕃客入朝、不在吠限）云々、大衣及番上隼人云々、自餘隼人皆云々、執楯槍並坐胡床、また凡踐祚大嘗日、分陣應天門内左右、其群官初入、發吠云々、また凡遠從駕行者、官人二人史生二人、率大衣一人、番上隼人四人、及今來隼人十人、供奉、其駕經國界及山川道路之曲、今來隼人爲吠、また行幸經宿者、隼人發吠、但近幸不吠、また凡今來隼人、令大衣習吠、左發本聲、右發末聲、惣大聲十遍、小聲一遍、訖一人更發細聲二遍、（下略）」

同上「職員令に、隼人司、正一人、掌檢校隼人、及名帳教習歌儛、隼人司式に、凡踐祚大嘗日云々、其群官初入、發吠、悠紀入、官人并彈琴吹笛擊百子拍手歌儛人等、（彈琴二人、吹笛一人、擊百子四人、拍手二人、歌二人・儛二人、）從興禮門參入御在所屏外、北向立、奏風俗歌儛、主基入亦准之、大嘗祭式に、進於楯前、拍手歌儛など見え、續紀に、大隅薩摩隼人等、風俗歌儛を奏しこと、往々見えたり、此風俗歌儛も、彼ノ俳優の遺れるにぞありけむ、（上代には、全俳優なりしが、後には哥儛の躰になれりしならむ、」（全集・自八六〇頁至八六三頁）

（註七）「大日本演劇史」第二編本論第二部。特に「Indonesian の舞踏」參照（自二六六頁至二六八頁）

第二節　神話傳說文學に於ける美

一

この節に於ては、先づ「古事記」に於ける神話・傳說について、その意圖する「美」がどのやうな性質のものであつたかを考へて見ようとするのが我々の目的である。さうして、そのために、表現の內的な手法すなはち敍述・描寫の性質と、表現の樣式と、脚色手法との三つの點について考へて行かうと思ふ。

第一に敍述・描寫の性質であるが、例へば、冒頭の一節を見ると、天地開闢の事情が次のやうに表現されて居る。

天地の初發の時、高天原に成りませる神の名は天之御中主神、次に高御產巢日神、次に神產巢日神。此の三柱の神は並獨神成り坐して、身を隱したまひき。次に國稚く、浮脂の如くして、くらげなすたゞよへる時に、葦牙の如萌え騰る物に因りて、成りませる神の名は、宇麻志阿

斯訶備比古遲神、次に天之常立神。此の二柱の神も獨神成り坐して身を隱したまひき云々。

此處には二種の表現手法が混在して居る。すなはち、先づ宇宙の根元的な力や生成力を神格化した夫々の神の名によつて、天地の生成を抽象的・説話的に表現する手法がある。神名を順次列擧して行く個所は多く之である。さうして「古事記」の構成上、このやうな手法は自然上卷のはじめの部分に多く見られるところである。これらは、それに關する神話・傳説の一貫した具體的な形が既に喪失したか、若しくは、そのやうなものが最初から無かつたか、その何れかの場合に、あとから説明的に補はうとする際に採られる方法であつて、萬有を神格化すると云ふ古代人の世界觀の殘像を其處に見うるのみで、上代文學の文學的特性としては寧ろ次の表現手法が注意されなければならぬ。

すなはち「國稚く浮脂の如くして、くらげなす漂へる時に、葦牙のごと萌え騰る物」によつて、宇麻志阿斯訶備比古遲神・天之常立神の二神が生れ出でたと描く個所である。學者も既に試みてゐる(註一)やうに、これを舊約「創世記」と比較して見ることによつて、その特性を一層明瞭に把へる事が出來る。

元始に神天地を創造たまへり。地は定形なく曠空くして、黒暗淵の面にあり、神の靈水の面を覆ひたりき。神光あれと言ひたまひければ光ありき。神光を善しと觀たまへり。神光と暗を分ちたまへり。神光を晝と名づけ暗を夜と名づけたまへり。夕あり朝ありき。是首の日なり。神言ひたまひけるは水の中に穹蒼ありて水と水とを分つべし。神穹蒼を作りて穹蒼の下の水と穹蒼の上の水とを分ちたまへり。卽ち斯くなりぬ。神穹蒼を天と名づけたまへり。夕あり朝ありき。是二日也。神言ひたまひけるは、天の下の水は一處に集りて乾ける土顯るべしと。卽ちかくなりぬ。神乾ける土を地と名づけ水の集れるを海と名づけたまへり云々。(「創世記」第一章)

「創世記」がこのやうに、徹頭徹尾抽象的・思惟的であるのに對して、「古事記」は全く具體的であり視覺的である。「浮脂」と云ひ「海月」と云ひ「葦牙」と云ふ、すべて彼等上代人の日常生活に於ける可視圏内に在り、それ自體としては神祕的でも空想的でも幻想的でもない、極めて有りふれた些々たる物である。雄大・神祕であるべき「天地の創造」を、このやうな材料による比喩を以て、具象的に・感覺的に・而も直觀的に描いて居るところに、さうして又、その「空想」の據り所となつてゐるこれらの材料が、日常生

活的に小規模であるところに「古事記」の特性が見出されるやうに思はれる。

又、騷亂・戰鬪などの表現に於ても矢張り同樣である。天照大御神が天岩戸を閉てゝさし籠り給うた後の混亂を

爾ち高天原皆暗く、葦原中國悉に闇し。此に因りて常夜往く。於是萬の神の聲は狹蠅なす皆滿き、萬の妖悉に發りき

と言ひ、大きな騷亂を豫想しつゝ猶それを「さ蠅」を以て表現してをり、また神武天皇が登美毘古を討たんとし給うた時の御製として掲げられて居るものに

神風の　伊勢の海の
大石に　はひもとほろふ
細螺の　い這ひもとほり
うちてしやまむ

とある如く、討伐軍が「伊勢の海の大石に這ひもとほる細螺」によそへられてゐるやうなのも亦同樣である。

更に又、諾冊二神の媾交の個所や、黃泉國に於ける再會の個所が、[註二]——それらが國

土成生を說く說話であつたり、黃泉を舞臺としてゐたりするにも拘らず──現實の何處にでも見出される、普通の一對の男女の、愛の交渉の細部と少しも異る所なく描かれて居るが如きも、亦敍上の場合と同樣の例である。

このやうにして、「古事記」に於ける表現手法は、極めて感覺的であり直觀的であつて、而もそれらが彼等上代人の、さゝやかな日常生活的な、卑近で親炙的なものから出發して居るといふ點を結論することが出來る。

（註一）　和辻哲郎氏「日本古代文化」所收「古事記の藝術的價値」二七五頁以下

（註二）　前揭書二六八頁以下參照。

『於是其の妹伊邪那美命を相見まく欲して、黃泉國に追ひ往でましき。爾ち殿の騰戶より出でます時に、伊邪那岐命語らひたまはく、「愛しき我が那邇妹命、吾汝と作れる國未だ作り竟へずあれば、還りまさね」と詔りたまひき。爾に伊邪那美命の答白したまはく、「悔しき哉、速く來まさずて。吾は黃泉戶喫しつ。然れども愛しき我が那勢命、入り來坐せる事恐ければ還り欲むを、且く黃泉神と相論はむ。我を莫視またひそ。」如此白して、其の殿內に還り入りませる間甚久しくて、待ち難ねたまひき。』と言ふ個所であるが、氏は此處を以て、明かに上代人

の戀愛の場所を頭に浮べた描寫である事を述べ、「黄泉戸喫」と「黄泉神」との二個所を除けば、其儘現代にも通用する戀の表白であると言はれる。さうして作者は次の段に於て「見てはならない黄泉の光景」に引きづられて、此の段の描寫を全く忘却して居る點を指摘し、上代人の想像力が、部分的に深入りして全體を忘れるものである事を正しく結論して居られる。しかし本書の此の場所では、上代作者のこのやうな表現手法が、上代人特有の、あらゆる題材を彼等に於ける日常生活的な可視圏内に在つて把握する、といふ態度に歸着せしめられるものである點を指摘して置けば足りる。

二

第二には、表現の様式について考へて見よう。

禁を侵した伊邪那岐命が腐爛した女神の姿を見畏んで、黄泉國を遁逃する。最初に之を追うたものは「黄泉つ醜女」であるが、男神が「黒御鬘」を投げ棄てると「蒲子」が生じて追手を阻む。次に「右の御美豆良」にさせる湯津津間櫛」を引き闕いて投げ棄てると「笋」が生じて同じく追手を遅延せしめる。第二に之を追うたものは、「八の雷神」の率ゐる「千五百の黄泉軍」であるが、男神は「十拳劍」を抜いて後手に布伎都都走り、

更に黄泉比良坂の坂本なる「桃子」を三つ取つて待ち撃ち、遂に追手をしりぞける。第三に之を追うたものは女神自身である。こゝで、千引石を中央に挾んで、二神の間にかの「汝の國の人草一日に千頭絞り殺さむ」「汝然爲たまはば、我はや一日に、千五百の産屋立ててむ」といふ會話が交はされるのである。

我々は、こゝの部分の形式的な構成に、單純な謂はゞ圖式的な組み立て方を見のがすことが出來ない。追手は、はじめに黄泉醜女であり、次に八つの雷神であり、最後には女神自らである。男神の防禦手段は、醜女に對してははじめに黑御鬘を投げ棄てることであり、それによつて蒲子が生つた。次には湯津津間櫛であり、それは筍を生じた。雷神に對しては、はじめに劍であり、後に桃子であつた。女神の追ふに及んで大石を中にして、二神はおのおの死と生との宣言をするのである。このやうな形式上の、並列的な、對置的な、又或は漸層的な構成法は、「古事記」に極めて夥しく見出されるところである。(註三) 伊邪那岐命のみそぎの條を見ても、上つ瀨・中つ瀨・下つ瀨・或は左眼・右眼・鼻といふ三つを並列せしめて、說話のその部分に、單純な幾何學的な均整を與へて居るのも同樣である。記・紀の歌謠にもこのやうな手段は、殆

ど枚擧に暇なき程、隨所に見出される。

新嘗屋に　生ひ立てる
百足る　槻が枝は
上つ枝は　天を覆へり
中つ枝は　東を覆へり
下枝は　鄙を覆へり
上つ枝の　枝の末葉は
中つ枝に　落ち觸らばへ
中つ枝の　枝の末葉は
下つ枝に　落ち觸らばへ
下枝の　枝の末葉は
ありぎぬの　三重の子が
捧がせる　瑞玉盃に

といふ、三重の婇の歌とされてゐるもの丶一節をみても、上にのべたやうな並列法・對置法および漸層法の代表的な型を見ることが出來よう。

以上のやうに、ものを、上・中・下、奥・中・邊、右、左、始・中・終（例へば火照命・火須勢理命・火遠理命などの名に現れてゐる如き）などの組み立てに於て表現するといふ手法を、上代文學はその基本的手法として持つて居たやうである。このことは、彼等上代人がものをそのやうな形式に於て認識したことの、おのづからなる現れに他ならぬのである。さうして、このやうな認識形式は「古事記」の實質上の成立の時代に於ける上代人、もしくはそれに近い時代の彼等の祖先達の、現實の生活から規定された認識形式でなければならぬ。すなはち、抽象的に、純粹に知的に、上・中・下や左・右を考へるのではなしに、彼等の日常的生活と――極言すれば、その利害と――常に密接に相觸れるやうな、普遍的な（偶然的ならぬ）外界の事象との交渉によつて謂はゞ習慣づけられたところの、物の見方・考へ方の型である。例へば、水浴と云ふ實際問題に立脚して河の流れに對する時には、必然に水流の早過ぎる上流と、遲過ぎる下流と中庸をえて水浴にふさはしい中流との、三段の見方によつて、河そのものが受け取られるわけである。「三つ栗の」といふ言葉は「中」といふ言葉の枕詞として用ゐられる。これは、栗の實が一般に三個づゝ毬につゝまれてをるといふ事實と、更に食用

といふ實際上の立場に立つて栗を考へる時に、三つの中の中央の實を善しと見る所から、それを以て、たとへば

初土は　膚赤らけみ
底土は　に黑き故
三つ栗の　その中つ土を
頭著く　眞日には當てず
眉畫き　濃に書き垂れ

と言ふが如き表現をも取らしめるに至るのである。　たま／＼この二つの例では、三つのもののうち、その中央に位するものを善しとする、といふ價値の問題と繫がりを持つてゐたが、價値意識を離れても、現實の彼等の生活に、切實な接觸を持つてゐる自然や人事から、彼等單純な上代人が、そのやうな形式でも、ものを認識することに慣らされたのであらうことは極めて自然である。　彼等の社會は、嚴重に、さうして單純に「上・中・下」の組織があり、その組織が彼等の生活の全面を嚴かに規定してゐたし、從つて彼等の登らねばならぬ山岳には、頂と中腹と麓との「上・中・下」があつたわ

けである。

ところで、このやうな物の考へ方の形式は、さう言ふ物の考へ方を規定したところの社會的根據が消失する事によつて、直ちに無くなるものではない。社會的・物的根據が漸く失はれて行くに從つて、それらの考へ方は次第に生活から遊離して行く。さうして、それらが生活から完全に隔離した單なる「形式」として固定した場合——例へば平安朝以來の祝詞の如き——には、それらは、「藝術の爲の藝術」の立場からして、所謂藝術的な方法として採り上げられるに至ることがある。「古事記」の諸說話に現れてゐる敍上の如き「上代的」認識形式は、それらが社會的根據を喪失して「形式」として固定するに至らうとする道程に在るものと見なければならぬ。

さうして、かくの如き物の考へ方の形式に規定された表現樣式としての、並列的・對置的・漸層的樣式、一言にして云へば單純なる圖式的樣式は、その結果として一つの素朴なる均整美とも名づけうべきものを、——勿論大きな全體の統一に於てゞはなく各部分として[註一]——生ずるに至つて居る。(そしてこの事は言ふ迄もなく說話文學のみに限られることなく、祝詞や歌謠にも當然見出される特質である)。一

見知的態度の所産であるかの如くに考へられる此の圖式的な表現樣式が、古代人の現實の生活から直接に發生した物の考へ方の形式の反映であつて、前に述べた如く「古事記」に於ける表現の性質が、日常生活的規模に於て直觀的であり感覺的であつたといふ事實とは少しも矛盾するものではないと言ふことは說明する迄もなく明かであらう。

（註三）例へば上卷大國主命の危難の條など參照せられたい。

（註四）大きな全體の統一には當然思惟の力を必要とするので、直觀の力では間に合はない。思惟の力に乏しい古代人が大きな全體に於ける均整の美を構成しえなかつた事は自然である。

三

第三には脚色手法について一言しよう。

「古事記」の神話・傳說に於ける脚色手法は、概括的に言へば、個々の游離傳說を特定の史的事件として脚色する、若しくは一般的・日常的事實を特定の一事實として脚色するといふ行き方である。これらに就いては、既に第一章に述べて置いたので

あるが、例へば、「海幸山幸」の個所では、第一に惡しき兄が善き弟を虐げるが結局弟は兄に復讐すると云ふモティーフ、第二には龍宮傳説のモティーフ、第三には人獸相婚説話のモティーフ、この三つのモティーフが奏でられて一つの大きな主題に向つて集中せしめられて行くのであるが、その間に、前述の如く天孫族と隼人との現實の交渉を合理化しようと欲する政治的意圖が働らきかけてをつたのであつて、此處には、個々の游離傳説を特定の一事件に脚色するといふ手法と、一般的事實を特殊化するといふ手法とが、明瞭な姿を以て示されて居るのである。更にこの個所の末段を見ると、産屋に於ける「本つ國の形」をかいま見られて恥づかしく思つた豐玉毘賣命は、鵜葺草葺不敢命を遺したまゝ、海坂を塞いて本國に歸つて了ふが、

然れども後は、その伺みたまひし情を恨みつつも、戀しき心にえ忍へたまはずて、其の御子を治養しまつる縁に因りて、其の弟玉依毘賣に附けて、歌をなも獻りたまひける。其の歌、

赤玉は　緒さへ光れど　白玉の　君が裝し　貴くありけり

爾其の比古遲答へたまひける歌

沖つ鳥　鴨どく島に　わが率寢し　妹は忘れじ　世のことごとに

といふ一段によつて、この說話が結ばれて居るのである。こゝでは明かに既成の一聯の戀歌を中心として一つの歌物語が脚色し構成せられて居るのを見ることが出來る。しかも此の戀歌は、その格調から見て可なり新しい時代のものでなければならないから、この部分の脚色は恐らく說話の仕上げとして最後に行はれたものであらう。この個所にも亦、既成の歌謠――しかも、それが極めて一般的な戀の歌であり、特殊な事件に際し特殊な人によつて歌はれたものではない――を以て特定の一事件に特殊化するといふ「古事記」の慣用手法を見ることが出來ると共に、更に又、このやうな地上の國と海原の國との交涉と云ふが如き、謂はゞ神祕な規模の大きな舞臺を取上げながら、それを可憐な、極めて日常生活的にさゝやかな、現實の人間臭い、戀愛の歌を以て構成して居ると云ふ點に、本章(一)に述べたものと同一の特性を見出すことが出來るのである。

以上は便宜上「海幸山幸」の個所を取り出して見たまでであるが、こゝに現れた脚色手法は他の神話・傳說にも亦見出されるものであつて、それは「古事記」に於ける基本的な手法であつたのである。さうして、このやうな脚色手法は、必然に「古事記」に

於ける神話・傳說群に多くの繰り返しを生ずる結果を生むに至るのである。例へば此の個所の惡兒善弟の說話型は大國主命の個所にも現はれてをり、人獸相婚の說話型や龍宮訪問說話型は、やゝ異つた形に於てゞはあるが、伊邪那岐・伊邪那美二神の交涉の個所にも示されて居るが如きである。既成の游離傳說を特定の事件に置き代へようとする脚色手法を「古事記」が採用する以上、かゝる繰り返しはおのづから避け難い結果となつて現れて來ざるを得ないのである。

要するに、「古事記」に於ける脚色手法は、上代人の心のはたらきが彼等の生活する其の現實の生活に、（他のより新しい時代に於けるよりも特に一層著しく）直接に縛りつけられ規定せられると言ふ事情から、物に對する見方・考へ方が彼等の現實の日常生活の範圍を出ることを得なかつたこととの所產であつた。こゝに上代人に於ける、物の考へ方の「限界」がある。彼等が思惟の力に於て乏しく、直觀の力に於て豐かであつた、といふ事實も、正にこのやうな事情から出發して居る。思惟は抽象であり、直觀は具象である限り、現實の可視の生活に直接に制約され規定される彼等の物の見方、考へ方が、抽象に赴きえないで直觀的な・感覺的な特性をより强く帶

びて來ることは當然であつたのである。

第三節　呪禱文學の起原とその固定

一

所謂「祝詞」によつて代表される呪禱文學は上代社會が生んだ獨自の文學形態であるが、今我々がその具體的な形を見得るものは、周知の如く「延喜式」所收のものを主とする一聯の「祝詞」に過ぎない。さうして、これらの「祝詞」は、國家成立以前に既に各氏族間に行はれてゐたところの、原始的な呪禱文學が、國家成立の後に、國家的祭祀のもとに統一せしめられ儀典的に固定されたものであつた事は云ふまでも無い。今、それらの原始呪禱文學がどのやうな社會的根據によつて發生し、どのやうに成長し固定したかを一瞥しようとするのが此の章の目的である。

「古事記」によれば、一應形式化されて所謂「祝詞」と見做し得るやうなものを示して居る個所として、天の岩戸の條と、大國主命の國譲りの條とを考へる事が出來る。しかし前者に在つては

〽天兒屋命布刀詔戸言禱ぎ白して

とあるのみでその具體的な形を知ることが出來ないのであるが「日本書紀」の同じ

個所には

〽廣厚稱辭祈啓矣

と言ひ

〽未有若此言之麗美者也

と記されてをり、その「ふとのりとごと」が大體「麗美」いものであつたことが知られる

のである。

國讓りの個所では、大國主命が

此の葦原中國は命のまにまに既に獻らむ。唯僕が住所をば、天神の御子の天津日繼知しめさむ、登陀流天之御巢如して、底津石根に宮柱布斗斯理、高天原に氷木多迦斯理て治め賜はゞ、僕は百足らず八十坰手に隱りて侍ひなむ

と申されるので、出雲國の多藝志の小濱に天之御舍を造つて、

水戸神の彥櫛八玉神を膳夫と爲て、天御饗獻る時に禱ぎ白して、櫛八玉神鵜と化りて、海底

に入りて、底の波邇を咋ひ出でて、天八十毘良迦を作りて、海布の柄を鎌りて燧臼を作り、海蓴の柄を燧杵に作りて、火を鑽り出でて

次のやうな言葉を述べて居る。

「是の我が燧れる火は、高天原には神產巣日御祖命の登陀流天之新巣の凝烟の、八拳垂るまで燒きあげ、地の下は底津石根に燒き凝して、栲繩の千尋繩打ち延へ釣らせる海人が、口大之尾翼鱸さわさわに控き依せあげて、拆竹のとをを〱に天之眞魚咋獻らむ」

これなどは正に「麗美」き言であつて、現存の固定した「祝詞」と、その本質に於て全く異なるところのないものである。 これらの美辭麗句は、その思想としては單に「よき魚を料理して獻らう」と言ふに過ぎないのであるが、それを言ふ爲に、燒くべき火と、調ずべき魚とが、如何に最善のものであるかについて「說明」して居るのであつて、後の形式化し、儀典化して、固定し終へた「祝詞」以前の、本來の原始的な段階に於けるそれに在つては、これらの「說明」に當る部分は、決して單なる修飾的部分ではなく、それ自身獨自の意義を有してゐたものである。

櫟井の　丸邇坂の土を

初土は　膚赤らけみ
底土は　に黒き故
三栗の　その中つ土を
頭つく　眞日には當てず
眉畫き　濃に書き垂れ
遇はしし女

この歌(前掲・應神天皇御製)の初めの五句は、我が前に坐せる美しい處女の黛の成り立ち――その原料と製造法――を説明したものであるし、また、八千矛の神が嫉妬深い須勢理毘賣から逃れて大和に赴かうとし給ふ際の歌の中に

山縣に蒔きし(求ぎし)茜舂き
染木が汁に　染衣を
眞具に　取り裝ひ

と言ふ一節があるが、これは、先づ「黒き御衣」を宜はずとして脱ぎ棄て、更に「青き御衣」をも亦宜はずとして脱ぎ棄てた後に、漸くこの赤い御衣を身につけて見て「此し宜

し」とするのであつて、その御衣(みけし)の美しさを、彌が上にも强調せんが爲に、殊更にその由來を說明してをるのである。このやうな例は「古事記」の歌謠にも說話の部分にも少からず見出される。これらは上に揭げた櫛八玉神の「祝詞」に於ける「說明」の個所とその本質を同じうするものである。

想ふに、これらの美しきもの・善きものの――或る場合には呪ふべきもの・惡しきものの――殊更なる言ひ立て――さうして「殊更なる」とは我々の眼から一應さう見えるのであつて、一定の歷史的時代には、それが自然であつた事は言ふ迄もない――は、後に述べる「言靈信仰」を、生活上の現實の問題として成立せしめてゐた遠い時代の社會關係が、そのやうな社會關係の喪失した後に於ても、一つの考へ方の形式として遺存せしめてゐたものゝ殘映と見なければならぬ。（ここで何故にそれを「言靈信仰」の直接の現れであるとしないで殘映と見るかと言へば、上揭の二三の例をはじめとして、今具體的な形で我々の目に觸れるものの總ては、「言靈」の思想と云ふ一つの宇宙觀を必然的に且つ直接的に創り出した所の一定の發展段階に位置する社會からは、言ふ迄もなく遙かに成長した社會に於ける制作であるからで

ある」。

「言靈」の思想を、それが遠い我々の祖先の生活を直接に、生き生きと規定してゐた時代の、本來の姿のまゝに於ては、我々はどのやうな文獻によつても之を見る事が出來ないのであるけれども、世界に對するかゝる考へ方が一つの形式と化して人々の生活の一面に遺されて來て居た時代のそれは、「古事記」中にもなほ見出しうるのである。例へば、葦原の中國に降つた天若日子が八年に至るも復奏せず、問責使たる雉名鳴女をも射殺して、その矢が天安河原に射上げられると、高木神が

若し天若日子、命を誤へず惡神を射たりし矢の至つるならば、天若日子に中らざれ。或し邪心有らば、天若日子此の矢に禍れ。

と云りたまうて衝き返すと、それが胡床に寢てゐた天若日子の高胸坂にあたつて之を斃すと言ふ一節や、また海幸山幸の條で、海神が赤海鯽魚の喉から取り返した鉤を火遠理命に與へて

此の鉤をその兄に給はむ時に言りたまはむ狀は、「此の鉤は淤煩鉤・須々鉤・貧鉤・宇流鉤」と言ひて後手に賜へ。

と誡める一節があるが、こゝに我々は、前掲櫛八玉神の「祝詞」に示されて居たところの「言靈」思想の一つの現れの、より原初的な、一般的な姿に於けるものを見出すことが出來るのである。すなはち、此の場合には、例へば矢に對しては「中(あた)らざれ」或は「禍(まが)れ」と言ふ如き、斯くあらま欲しき言葉を發し、鉤に對しては同樣「おぼち・すゝち・まぢち・うるち」といふ不吉の言葉を發することによつて、その言葉に等しい結果の生ずることを豫想して居るのであつて、ここに、一層原初の段階に近い、素朴なる「言靈」信仰の姿を見ることが出來る。

言葉が、それを發することによつて、それ自體の持つ意味を實現し得る偉力を備へて居る、と觀る見方が存する以上、そのやうな結果の實現を期待することが、切實であればある程、その原因となるべき言葉そのものを畏みいつくしみ、愼重に取り扱はうとするに至ることは自明である。從つて、所謂「祝詞」として祭祀用に、儀典的に取り上げられるやうな場合には特に、言葉は、それを表白する者の全能力を傾けて、修飾される。大國主命に對して、櫛八玉神が表白したと言ふことになつて居る上掲の言葉は、言ふ迄もなく祭祀儀典に於ける「祝詞」であつて、「祝詞」の原初的形態に

近いところの、高木神や火遠理命のそれに比して、原則的には、一段階發展した形態であることを認めなければならぬ。さうして此處では、「天之眞魚咋（あめのまなぐひ）」を調（とと）へるべき「火」と「魚」とが、如何に最善・最美のものであるかが、既に指摘した如き、執拗な迄の表現を以て捧げられて居るのである。このやうな表現を、筆者はひそかに「古代的饒舌」と名づけて居るのであるが、この態度は、從つて又、祭祀儀典は勿論一般の呪禱以外の場合にも轉移されて、上代歌謠にもそれらを見出すことが出來るのである。前揭の二つの例は正にこの間の消息を語つてをるものと見ることが出來るであらう。染衣や處女の黛の最善最美であることを表現する爲には、眼前の可視の圏外に在るところの、それらの成り立ち(原料や製造法)にまで溯つて說き來るのであつた。さうして、このやうな「古代的饒舌」は、自然の結果として其處に「藝術的」態度と見做されるべきものを押し出して來るのである。勿論、所謂藝術意識が彼等に存したとは言はないけれども、彼等の世界觀としての「言靈」思想から出發して、言葉・表現を提みいつくしむ態度をはぐくんで行つた結果、表現態度の根柢にそのやうな特質を創り上げることとなり、やがて、世界觀としての「言靈」思想が現實の物的基礎を

失つて、一つの傳統的な習慣的な思考の形式となつて游離した場合、そのやうな形式による表現は、はじめて獨立した一個の所謂藝術的表現と見ることが出來るのである。

それは兎も角としても、古代に於ける、世界觀としての「言靈」思想は、實生活上の呪禱——それが社會的發展の一定の段階に在つては、必然に、根本的な生活方法であつたことは言ふまでもない——が、ひいては祭祀儀典の樣式を規定すると共に、それらに際して採られるところの言葉による表白そのものを特質づけて、漸次之に「藝術」的なる面貌を附與して行き、それが一方には上代歌謠や說話文學に於ける文學的特性の一面に流れ込むと共に、他方には、國家的祭祀に於ける狹義の「祝詞」となつて固定し「祭」(まつり)が「政治」(まつりごと)から分離した時期に在つても、儀典用として存續するに至り、他方に於ては又、「萬葉集」の長歌の構想・修辭等にも影響を與へることとなつたのであつた。

以上、原初的「祝詞」の展開に對して一瞥を與へると同時に、古代的世界觀がその文學的表現を規定した事情を眺めてみたのであるが、更に次に進まう。

二

狹義の「祝詞」や古代呪禱を成立せしめる基礎となつたところの「言靈」の思想は、それではどのやうにして發生したか、といふ點について簡單に考へて見よう。

凡そ、人間の思考は、決して「無」の中から任意に、何物かを考へ出すことの出來るものではない。純粹な意味に於ける「言靈」の思想、すなはち、言葉がすべてのもの丶根源である――言葉があらゆる原因の典型である――と言ふ思想も亦「言靈」思想を發生せしめた其の歴史的時期に於ける、生活の現實から出發して居る。言ひ換へればそれは、氏族制社會の組織自體から出發して居るのである。(但し、記・紀によつて直接に知りうる我が古代社會は、氏族制の崩壞期であつたといふ點に注意して置く必要がある)。簡單に言へば、集團の長たるもの丶「命令」は、常にその集團を組織する人々の「服從」(實踐行爲)によつて結果される――そしてこの關係は、決して抽象的に、さうあるべきであると考へる事によつて、さうであつたのではなくして、そのやうな社會に在つては、それは實生活上不可避の、現實の事實であつた――と言ふ一つの恆常的な、蔽ふべからざる事實から出發するのである。言葉が常にその結

果としての實踐行爲に先行すると言ふ一般的な事實から、彼等は一つの因果觀を持つに至る。西歐の諸學者によれば、彼等古代人はこの因果觀を、爾餘の自然現象その他に轉移すること――所謂原始的比喩――によつて、世界に對する彼等の考へ方を創り上げるに至るのである。

學者は次のやうなエストニアの敍事詩を指摘する。

吹く風が――命じた。
白樺に、枝を鳴らせよと、
白樺の葉に、賊の手に捕へられたやうにぶるぶる震へよと。
空氣の軟かい囁きは
蛇を唸らせ、蠅を鳴かせた。

又、古代エヂプトの文書には次のやうな句が見出されるさうである。

太陽は輝いた――太陽は麥の穗に、直ぐに伸びよと命令した。

原始時代に在つては、人々の思考は、繼起する現象を單に順序としての前後關係に於てのみ把握するのであつたが、氏族制社會に在つては、上述の如き物的な根據

から、命令が原因であり、命令による實踐がその必然の結果であつて、命令が大部分言葉によつて爲される以上、言葉が實踐行爲の根源であると考へるに至り、やがて此の關係をそのまま自然にまで轉移したのである。「吹く風が白樺に命じた」のも「太陽が麥の穗に命令した」のも、彼等にとつては一つの眞理であり現實であつて、これらの言ひ廻しが「詩的」であつたのでは決してなかつたといふ點に留意しなければならぬ。このやうな因果觀に據る世界の理解が「言靈」思想と呼ばれる所のものであつて、「古事記」に於ては、世界觀としての「言靈」思想を成立せしめてゐた正にその當該の時代の、本來の姿としてのそれを見出すことは、言ふ迄もなく不可能であるけれども、舊き思考形式の遺映としての「言靈」思想を、前述の如き二つの發展の段階に於て、指摘することが出來たのである。さうして、例へば「萬葉集」に所謂「ことだまの幸はふ國」などといふが如く、そのやうな思考形式の殘骸が、比較的長い年代に涉つて、比較的力强く遺存せしめられることを得たと言ふ事實に對しては、我が大和朝國家が、なほ充分には從來の氏族制社會の諸要素を棄て去り得て居なかつたと言ふ點(この事は、大和國家成立に至る迄の異種族征服の過程や、諸氏族統一の觀念

的根據に明かに窺はれる)が、その根本的理由として考へられるやうである。

第四節　上代歌謠とその藝術化の過程

一

こゝでは「古事記」がその中に持つて居るところの第三の文學形態としての歌謠について考へて見たい。しかし乍らこの場合にも、神話・傳説の場合と同樣に、既成の歌謠の脚色的適用が屢々見られ、更にその原據となつた歌謠にしても、その作者・制作年代は「古事記」の記すまゝには信じることが出來ず、それらには、古い民謠風のものや、宴席などに於ける謂はゞ「お座つき」的の謠ひものや、特定の事件をその主人公に擬して第三者が歌つたものなどが含まれて居るから、後に現れるに至る專門歌人の所謂藝術的な制作として之を取扱ふことは、原則として正しくない。ここでも從つて、説話文學を取扱つた際と同樣の心構への下に、考へて行かなければならない。

さて、説明の便宜の爲に、まづ次に掲げる歌謠を材料として進まう。

彼木幡村に到り坐せる時に、其の道衢に麗美き孃子遇へり。爾に天皇其の孃子に、「汝は誰が子ぞ」と問はしければ、答へ白さく、「丸邇之比布禮能意富美が女、名は宮主矢河枝比賣」とまをしき。天皇卽ち其の孃子に、「吾明日還り幸む時、汝の家に入り坐さむ」と詔りたまひき。彼矢河枝比賣委曲に其の父に語りき。於是父が答へ曰ひけらく、「是は天皇に坐し那理。恐し、我が子仕へ奉れ」と云ひて、其家を嚴餝りて候ひ待てば、明日入り坐しぬ。故大御饗獻る時に、其の女矢河枝比賣に大酒盞を取らしめて獻りき。於是天皇其の大酒盞を取らしめながら、御歌曰したまはく、

(1)
この蟹や　何處の蟹
百傳ふ　角鹿の蟹
橫去らふ　何處に到る
伊知遲島　三島に著き

(2)
鳰鳥の　潛き息づき
級だゆふ　さざなみ路を
すくすくと　吾が行ませばや

木幡の道に　遇はしし孃子

(3)

後手は　小楯ろかも
齒竝は　椎し如す
櫟井の　丸邇坂の土を
初土は　膚赤らけみ
底土は　に黑き故
三栗の　その中つ土を
頭つく　眞日には當てず
眉畫き　濃に畫き垂れ
遇はしし女

(4)

かもがと　吾が見し兒ら
かくもがと　吾が見し兒に
うたたげだに　向ひ居るかも
い添ひ居るかも

此の、應神天皇の御製として掲げられて居る歌は、その構想上、(1)――(4)の四つの部分に分つて考へることが出來る。ところで、先づ(1)について留意せられる點は、次の二つである。すなはち其の一は――それが此の歌の主想とは殆ど何らの關りをも持たないと一應考へられるにも拘らず――大御饗の盤が、最初に取り上げられて居ると言ふ點であり、其の二は、此の部分が自問自答の形式を取つて居るといふ點である。

一つの歌謠の主想に對して、それとは直接の、有機的な繋りを持たない他の詩想が、まづ提出されて、それが漸次主想に向つて轉移して行く、といふ手法は上代歌謠に少からず見出されるところのものである。 たとへば

爾建内宿禰の大臣、大命を請ひしかば、天皇即ち髮長比賣を其子に賜ひき。賜へる狀は、天皇豐明聞し看す日、髮長比賣に大御酒の柏を握らしめて、其の太子に賜ひき。爾に御歌よみしたまはく

いざ子ども　野蒜摘みに
蒜つみに　吾が行く道の

香細し　花橘は
上枝は　鳥居枯らし
下枝は　人取り枯らし
三つ栗の　中枝の
含隱り　赤ら孃子を
いざささば　好らしな

などに於ても「含隱り　赤ら孃子を　いざささば　好らしな」といふ主想に到達する迄に、さうして「含隱り」を導き出すまでに、野蒜摘みとその途上の花橘との二つの詩題が取り上げられて居り、それらが驚くべき素朴さを以て主想に向つて轉げて行くのである。

仁德天皇の后石之日賣の次の御歌も亦同樣である。

つぎねふや　山代河を
川のぼり　吾が上れば
河の邊に　生ひ立てる
烏草樹を　烏草樹の樹

其が下に　生ひ立てる
葉廣の　齋つ眞椿
其が花の　照り坐し
其が葉の　廣り坐すは
大君ろかも

つぎねふや　山代河を
宮上り　吾が上れば
あをによし　那良を過ぎ
小楯　倭を過ぎ
吾が　見が欲し國は
葛城高宮　吾家のあたり

第一の御歌に在つては、眞椿の花の如く照り坐し、その葉の如く廣り坐すところの「大君」を歌ひ奉らうが爲に、最初からそのやうな腹案のもとに、山代河の岸邊の鳥草樹や椿が詠まれたのではなかつた。第二の御歌に於ても同樣である。特に第

二の例は、あたかも「道行」の形を示してをり、詩想の發動といふ點から考へて見れば、山代河を溯航する舟の上に在しつゝ、眼界に展けて來る那良・倭が順次詩眼に映じたのに他ならぬであらう。こゝでも亦、主想へ導く爲の技巧として、そのやうな用意のもとにそれらが取り上げられたのではなくして、むしろ逆に、眼前の風物がおのづから主想を導き出して行つたものと見なければならぬ。(上代歌謠に於ける「道行」的要素については後に觸れる)。

前掲の蟹の部分も亦さうである。御食膳に上つて今眼(ま)のあたりに横たはつて居る蟹が、まづ最初に詩興に搦んで來たのであつて、決して「木幡の道に　遇はしし孃子」を導かんが爲に、あらかじめ用意せられた技巧ではありえなかつたといふことは、此の御製それ自體が示して居るのみならず、口誦といふ、上代歌謠の特質を制約する大きな條件が當然このことを裏書きする。

口誦である以上、後の紙上藝術としての和歌に比して、遙かに所謂推敲の餘地に乏しい。從つてそれが長歌の形式を採る場合、豫め大きな構想を準備しつゝ、各々の局部がことごとく一つの主想に向つて集中し發展して行くが如き構成を採ら

しめることは、實際上困難である。さきに引用した「道行」的な敍事法が、最も端的にその間の事情を物語つて居るのであつて、眼に觸れるものの心に映るものを其の儘氣輕に、極言すれば無計畫的に詠じ出すといふ、上代歌謠の特性に他ならぬものである。これは單なる譬へに過ぎぬが、謂はば、幼兒がこゝろに浮ぶことを浮ぶがまゝに、つぎ／＼に歌つて行く、あの態度に似たものであつて、これらの上代歌謠の制作年代が、そのやうに遠い時代に屬すると言ふのでは決してなく、さうした遠い古代人の發想態度を彼等の詠歌態度の上に遺存したものであつた、と考へたいのである。

酒宴の席に於て、彼等がまづ眼前の酒について歌はうと欲するであらう事は自然である。息長帶日賣の御歌として編入せられて居る次の歌は、おもふにその原型は一般的な宴席の歌であつたであらうが、このやうな場合に酒そのものを「話題」とした態度と同樣のものを、應神天皇の御製に於ける蟹の取り上げの上に見る事が出來よう。

この御酒は　吾が御酒ならず

酒の神　常世にいます
石立たす　少名御神の
神壽ぎ　壽ぎ狂ほし
豐壽ぎ　壽ぎ廻ほし
獻り來し　御酒ぞ
乾さずをせ　ささ

さてつぎに、この部分が自問自答の形式を採つて居る點について考へて見よう。歌謠の始源については多くの學說があつて未だ完說を得るには至つてゐないのであるが、それが原始の集團社會に發生したものである以上、すなはち一つの社會的所產であるからには、純粹に個人的な、趣味的なものではなくして、一般に、何らかの意味で實用的な性質を持つたものであつたらうことは、想像に難くないし又、部分的にはそのことが既に證據立てられても居るのである。こゝではしかし、歌謠のそのやうな、文字通りの始源について述べようとするのではなく、また事實「古事記」によつて窺ひうる日本上代の歌謠にそのやうな時期に於ける姿を見出すこ

とは殆ど不可能であるから、今の場合、我々にとつては、歌謠の原初的なるものが漸く特定の「藝術的」な段階に成長して來たその狀態に於けるものとして、これを取り扱へばよい。

（註）歌謠の出發を本能論を以て說明しようとする一聯の俗說は、例へば嬰兒によく見られる一種の無意味な發聲などを捉へてその所說を基礎づけようと努力するのであるが、嬰兒に於けるこのやうな「事實」は、元來人間が歌謠を創造しうる生理的能力を有して居ると言ふ說明になり得るのみに過ぎぬものである。このやうな見解は、原初の歌謠が或る特定のリズムや旋律や歌詞を有し、決して他のどのやうなリズム・旋律・歌詞をも持たなかつた、と言ふ具體的な事實を說明し切ることが出來ない。從つてそれは机上の空論に終始するに過ぎず、蔽ふべからざる事實に立脚した正しい學問的見解とはなりえないものである。

今日我々の見得る上代の歌謠が、既に原初の「實用的」な境地を脫して充分「藝術的」なものに成長して來て居るものであることは言ふ迄もないが、そのこととは別に、それらが尙、上代人の實生活と殆ど不可離の關係に於て繫がつて居ると言ふことと

も亦注意されてよい。このことは言ひ換へれば、上代人の全生活が未だ趣味生活と生存の爲の生活とに劃然と意識的に分離してゐなかつたと言ふ事である。このやうな生活の分離は、歌謠の上では「萬葉集」に降つて見られるに至る現象であつた。上代の歌謠に、既に獨立した藝術的意識――この場合正確に言へば「藝術の爲の藝術」の意識――を以て歌はれたものも勿論あるけれども、實質的にはそれ以前に、謂はゞ日常生活的な表出動機を持つた歌が少からず見出される。こゝに日常生活的な表出動機を有する歌と言ふのは、例へば實生活の上での他人への話かけとか會話とか應對とか言ふやうな實務的なものと、あまり隔りのない性質を持つて居る歌謠を指すのである。上代歌謠に、あらゆる種類の贈答的詠歌(後世の所謂贈答歌とはその意味を異にして居る)や、一首の歌謠として獨立の意義を持たぬ程のただごとが少くないのは、正にそれらの表出動機の日常性に據つて然るのである。伊邪那美命がその背の命に

阿那邇夜志　愛袁登古袁

と言りたまうた言葉は、理論的には決して歌謠と見ることの出來ないものである

ことは言ふ迄もないが、このやうな言ひ掛けの態度が、歌謠にも轉移されて、上代歌謠に於ける一つの特性を形作るに至つて居ることは否定出來ない。さうして伊邪那美命の此の言ひかけに對して、伊邪那岐命が

阿那邇夜志　愛袁登賣袁

と應じたまうたのと同樣の態度が、歌謠に於ても贈答の形をとつて現れるのである。（「古事記」のみについて見ると、單なる唱和や、質疑應答の形をとる贈答的詠歌は、全體の歌數の約三割を占める）。

天地　ちどりましとど　など黥ける利目。

孃子に　直に逢はむと　吾が黥ける利目。

新治　筑波を過ぎて
幾夜か宿つる。

かゞなべて　夜には九夜
日には十日を。

これらは質疑應答の形をとつて居る唱和であるが、形式上決して日常の對話そのものではない。しかもまた同時に、その內容上歌謠藝術としての獨自の・獨立の世界を創り出しては居ないで甚だしく日常的である。こゝに、上代歌謠に於ける日常性を看取することが出來るのである。すなはち、日常的な「話し掛け」や「話し合ひ」や、そこからおのづから生じる「質疑應答」が、上代歌謠の表出動機を形作つて居ると考へることが出來るのである。

日常生活を離れて歌謠の領域に轉移されたこのやうな「話し掛け」は、從つて又、特定の對話者を現實には有しない場合にも、自己に向つても行はれ得るし、「質問應答」も亦、「自問自答」に轉じ得るのである。蟹に對する前揭の如き態度はこのやうにして、極めて自然であつたのである。

次に、第二節に移らう。

伊知遲島　三島に著き
鳰鳥の　潛き息づき
級だゆふ　佐佐那美道を

すく〳〵と　吾が行ませばや
木幡の道に　遇はしし孃子

こゝにも亦、上代歌謠の共有する二三の特性を摘出することが出來る。その一つは、前述の「道行」的な發想法であるが、このやうなものが「萬葉集」に到つて獨立する事情については後に述べよう。

その二は、「級だゆふさゝなみ道を、すくすくと」行く動作の形容として「鳰鳥の潜き息づき」と言ふ譬喩の用ゐられて居る點であるが、上代人の日常生活に親しい自然物を以て、人事への譬喩とすると云ふ態度は、神話・傳說文學を述べる際にも既に見て來たところである。さうして、そのやうな特性を有する譬喩の成立するに至る根本的な理由については、呪禱文學を說いた個所で觸れて置いた通りである。尙、譬喩の種々の形式に關しては、後に纒めて述べよう。

その三は、この個所が追憶の形を採つて居るといふ點である。上代歌謠の基本的な形の一つは、たとへば

はしけやし　吾家（わぎへ）の方よ

雲居起ち來も

と言ふ如き、感動を直觀的に素朴に咏嘆したものであるが、そのやうな現在の心境を現在の形で咏嘆する代りに、それらを過去への追想の形で咏嘆する場合も亦少くない。

葦原の　繁こき小家に
菅疊　彌清敷きて
朕が二人寢し

さねさし　相模の小野に
燃ゆる火の　火中に立ちて
問ひし君はも

右のやうな歌がそれであつて、この場合、過去の事實の取り上げが、少しも、知的なこころのはたらきに依つて爲されて居るのではなしに、現在の心境を取り上げる場

合と同様の、感動の直觀的な咏嘆である點に留意して置くべきである。すなはち、同時代人或ひは後人が、一つの戀愛譚・戰爭譚などを、主人公に代つて、もしくは第三者として、謳ふ場合にも、後の傳說歌、たとへば「萬葉集」卷九に於ける傳說歌の如きものには未だ發展しえぬ段階にあつたものである點、言ひ換へれば、實質的には、上代人の對象の把握の仕方が、直觀的であつて未だ主觀を反省し得る境地に到達して居ないと云ふ點に留意して置けばよいのである。

　次は第三節である。

木幡の道に　遇はしし嬢子
後手は　小楯ろかも
歯竝は　椎しなす
櫟井の　丸邇坂の土を
初土は　膚赤らけみ
底土は　に黑き故
三栗の　その中つ土を

頭つく　眞日には當てず
眉畫き　濃に畫き垂れ
遇はしし女

こゝには、まづ孃子の後姿を小楯（或ひは小蓼）に、その齒竝を椎（或ひは菱）によそへる譬喩があるが、これらについては既に述べた通りである。さうして此のやうな譬喩が「萬葉集」を經て「古今集」に降ると、殆ど全くその現實性を失うて、單なる裝飾として游離するに至るものであることは既に周知の如くであり、このやうな上代的譬喩は、上代文學が上代人の實生活と、直接的な關係に於ての繫りを持つて居たことの、作品への一具現であつたと言ふ點に言ひ及んで置けば足りるであらう。

次には、「後手」と「齒並」、「初土」・「中土」・「庭土」と言ふ對置法・並列法が注意される。さうして、このやうな謂はゞ單純な圖式的な構成が、一種の素朴な均整美を生せしめ、これらの美が上代文學の有する一特性であつたといふ點についても、上來しばしば述べて來たところであるから、此處には繰り返さない。

更に注意すべき點は、孃子の黛の說明であらう。

この部分の、意味の上での重點は

眉畫き　濃に書き垂れ

遇はしし女

であるが、その眉畫きを說明する爲に

櫟井の　丸邇坂の土を

初土は　膚赤らけみ

底土は　に黑き故

三栗の　その中つ土を

頭著く　眞白には當てず

といふ如くに、眼前の謂はゞ可視圈外に在るところの一つの觀念を以てして居るのである。この事は、先づ第一には、旣に述べた「言靈」の信仰にその源を發した上代文學に特有の手法として理解せられなくてはならない。孃子の眉墨の如何に最善・最美のものであるかを言ふ爲には、かの八千矛神の赤い御衣の場合と同樣に、唯單に概念的に抽象的に、美しきもの・よきものと言ふだけでは不充分であつた。赤

い初土を不可とし、黑い庭土をも亦不可として、最善の中つ土を選擇すると云ふ、その道程を述べることによつて、中つ土のよさを强調し得たのであつた。更に又、第二には、このやうな黛採取の過程が、單に詠歌に際して觀念されたものではなくして、恐らく古い時代に於ける黛採取法の現實であつたであらうと言ふ點にも留意しなくてはならない。從つて、このやうな採取の手段や使用法の說明は、實は知的な心のはたらきを伴うた「說明」ではなくして、作者にとつては正に一つの直觀的な表現に他ならなかつたのであつた。

かくして、この黛に關する敍述は、作者の直觀が私の所謂「古代的饒舌」となつて現はれたところのものに他ならなかつたのであつた。

さて、最後の一節であるがこゝは此の歌謠の主想の据ゑられた部分である。

かもがと　吾が見し兒ら
かくもがと　吾が見し兒に
うたたけだに　向ひ居るかも

い副ひ居るかも

さうして此處には、上代抒情歌の謂はゞ基本型を見ることが出來る。

道の後　古波陀孃子を
神のごと　聞えしかども
相枕纏く

道の後　古波陀孃子は
爭はず　寢しくをしぞも
愛しみ思ふ

孃子の　床の邊に
吾が置きし　つるぎの大刀
その大刀はや

例へば右に掲げた二三の歌謠も、この第四節に現はれて居る素朴なる咏嘆の直接的表現が、獨立して一つの歌謠を形づくつて居る場合であつて、このやうな基本型に種々の肉附けが行はれる場合も多いのであるが、兎に角にも上代歌謠構成上の一單位となつて居るものであり、發想法や表現手法の發展を見た萬葉集に入つても、たとへばかの鎌足の

吾はもや安見兒得たり皆人の得がてにすとふ安見兒得たり　(卷二)

などのごとく、萬葉の所謂「正述心緒」に該當する發想態度が成立する一歩手前のそれとして承け繼がれて居るものである。

このやうな詠歌態度は、自然に對しても人事に對しても、採られて居る。

倭は　國のまほろば
たたなづく　青垣山
隱れる　倭し美し

千葉の　葛野を見れば
百千足る　家庭も見ゆ
國の秀も見ゆ

などは自然に對した場合であり、その態度が人事に對する上述の態度と全く同質のものであることは言ふ迄もない。

以上、說明の便宜のために、とりあへず應神天皇の御製の各部分に現はれた諸特質を分析して見たのであるが、その各々に上代歌謠全般の特質がそれぞれどのやうな姿に於て具象して居たかをほゞ指摘することが出來たやうである。旣に觸れたところの神話・傳說文學ならびに呪禱文學の形式・內容を規定してゐた社會的條件が、歌謠の場合にも亦、その根柢に見出され、そこから生じる發想法や表現手法が、從つて又上古文學に於ける爾他の文學形態と全くその質を同じくして居ることを見たのである。

四

獨立した自然歌や、純粹の戀愛感情を歌うた戀歌は、萬葉集の時代に入つてはじめて成立するのであるが、ここではそれらと記紀の歌謠との聯關について考へて見よう。

「古事記」の有する全歌謠中、獨立した自然歌の數は甚だしく少い。すなはち前掲の倭建命の「倭は國のまほろば」や、應神天皇の御製「千葉の葛野を見れば」や、或は仁徳天皇の御製「おしてるや難波の埼よ」、及び道行的構成を示す一二の歌、並びに、伊須氣余理比賣の御歌として載せられてゐるところの

狹井河よ　雲起ち亙り
畝火山　木の葉さやぎぬ
風吹かむとす

畝火山　晝は雲と居
夕されば　風吹かむとぞ

木の葉さやげる

などの少數に過ぎない。尤も最後の二首は、記・紀では諷喩の歌として取り上げられて居るのであるが、これらの歌がもともと自然を詠じた歌であつたらうことはこれらの歌それ自身からも、また、書紀に於ける同様の事情を示す二三の例から類推することによつても明かであらう(たとへば皇極紀に於ける、かの「謠歌」の扱ひ方など參照)。

獨立した自然歌は、このやうに甚だしく僅少であるが、之に反して、一篇の歌謠に在つて局部的に、もしくは今少し規模を廣くして部分的に、自然を取上げ自然を歌ふ場合は極めて多いのである。こゝで局部的にと言ふのは、序や枕詞として自然を取り上げるやうな場合を指し、部分的にと言ふのは、たとへば

つぎねふや　山代河を
川上り　吾が上れば
河の邊に　生ひ立てる
烏草樹を　烏草樹の樹

其が下に　生ひ立てる
葉廣　齋つ眞椿
其が花の　照り坐し
其が葉の　廣り坐すは
大君ろかも

に於ける、はじめの十二句の如きものや

八田の　一本菅は
子持たず　立ちか荒れなむ
あたら菅原
言をこそ　菅原と言はめ
あたら淸し女

に於て、譬喩的に置かれた初めの五句の如きものを指したのであつて、このやうな自然的要素は極めて夥しく見出すことが出來る。

「古事記」に純粹な・獨立した自然歌が甚だ少いといふ事實は、「古事記」が元來史書として成立したものであると言ふ理由で、一應の解釋はつくのであるが、しかしそれ

だけでは不充分である。

一體古代の歌謠は、その古い段階に於ては、戰鬪集會などに際して集團的に口誦せられたものであり、當然齊唱者もしくは、同一水準に在る聽衆を豫想するものであつたから、集團全般の水準を離れた、個人的な・特殊な感情を歌ひまたは其のやうな觀察を行ふといふことは有り得なかつたのである。さうして、そのやうな場合歌はれるものである以上、その歌謠は、謂はば「實用」とも言ひ得るところの、生活上の一定の實際問題と切實に結び合つて居るわけであるこのやうな際に、自然を全く人間生活から切り離して、自然を自然自體として、純粹に眺めて見るといふことは、凡そあり得べからざることである。從つて、「古事記」が採錄することを欲すると否とに拘らず、古い自然歌は事實上その數が僅少であつたに相違なく、且又、古歌謠中には、前揭の諸例が示して居るやうに、獨立した自然歌といへども其の態度に於ては、未だ自然觀照にまで發展し得てゐないところの、非個性的な・一般的に承認され得る程度の、自然歌であつたのである。(「狹井川」の歌のごときは、餘程時代の降つた自然觀照の歌であることは言ふ迄もない)。

このことは直ちに、古歌謡には獨立せる自然歌が乏しいにも拘らずその構成要素としては寔に夥しく自然が取り上げられて居る、といふ前述の事實と聯關する。すなはち、古代に於ける詠歌の動機は、單に抽象的に考へられる・全く個人的な所謂「美的衝動」などに存するのではなくして、集團の生活に現實に繋がつて居るところの實際問題に存するのであり、そのやうなものが特定の「美的衝動」をも生ぜしめるのであつて、――かくして成立した歌謡が、その發生當初の社會的條件を漸次失つて行くに從つて、發想法や表現樣式を游離せしめつゝ、次第に、謂ふ所の「藝術的なるもの」に轉化して行くこととなるのであるが――從つて、現實の直接的な・實際的な生活から一應切り離された「自然」は、彼等にとつて無意義なものでなければならず、ただ單に人事を詠じる場合の補助的なもの――例へば譬喩のごとき――として、自然が取り上げられるに至るのであつた。

八田の　一本菅は
子持たず　立ちか荒れなむ
あたら菅原

この歌謠の原型は、おそらく古い時代の「民謠」であつたらうと考へられる。さうして言ふ迄もなく、一本菅を以て男を持たぬ女への譬喩としたものであるが、この際、譬喩の行はれる迄には既に或る意味での「自然觀照」が行はれて居なければならなかつた筈であり、例へば八千矛の神の歌とせられて居るものの中に見える

泣かじとは　汝は言ふとも
山處の　一本薄
項傾し　汝が泣かさまく

など言ふのと同樣に、ひと本立てる薄や菅に對して、一定の謂はば類型的な觀照を行つて居たと考へなければならない。さうしてその觀照は、人事との素朴な繫りに於て見出されるところの「自然」としての自然觀照であつた。かくのごとくして此の「民謠」が成立したのであるが、前揭の仁德天皇の御製は、そのやうな「民謠」に、更に

言をこそ　菅原と言はめ
あたら淸し女

と言ふ「片歌」の形のものを添加することによつて、民謠本來の一般的性質を一歩特

殊化したところの、第二の歌謠に改作せられたものと見ることが出來るのである。さうして、その添加せられた部分に、言ふ迄もなく全篇の主想が存するのである。

これと同樣な例に、輕の太子の御歌として載せられて居る次の歌

大君を　島に放らば
船餘り　い歸り來むぞ
吾が疊齋め
言をこそ　疊といはめ
吾が妻は齋め

を擧げることが出來よう。ところで、これが前の例のごとく、既成の歌謠をもととしてそれに片歌を添へたものであるか、或はそのやうな形に模して全篇が構成されたものであるかは詳らかではないが、そのいづれたるに關せず、このやうな形式の原據たりしものは、すなはち言ひ換へれば、この輕の太子の御歌と言はれる歌謠が取つて以て構想上の範としたところの原型は、例へば前揭の「八田の一本菅」の歌謠に於て端的に示されて居るやうに、自然を詠じた既成の歌——この場合、それは

喩譬歌であるか、もしくは、譬喩歌に轉ぜしめ得る歌かでなければならぬ――に「言をこそ……と言はめ」云々と言ふ片歌を添加することによつて、新しく第二の譬喩の歌を創り出す、といふ行き方のものであつたと考へたいのである。

〔註〕片歌といふ名稱が、歌體に與へられたものであるか、謠ひ方に附せられた名稱であるかは詳かでないらしいけれども、私はここでは假に五・七・七の歌體を指すものとして此の言葉を用ゐた。そして、この片歌は歌謠の構成上、元來補足的な役目を擔つて居たと思はれるのである。このことは前掲の諸例の他にも、例へば仁徳天皇が「……そらみつ日本(やまと)の國に、雁(かり)子產(こむ)と聞くや」と問ひ給うた時、建內宿禰が

高光る　日の御子
諸(うべ)こそ　問ひ賜へ
眞こそに　問ひ賜へ
吾こそは　世の長人
そらみつ　日本の國に
雁子產と　いまだ聞かず

と申し上げて御琴を賜つて、更に

汝が王(みこ)や　終に知らむと
雁は子產らし

と歌ひ添へた――紀にはこの部分が無い。そして記ではここを此者本岐歌之片歌也と注して居る――と言ふ個所などがはつきりと示して居るやうに思はれるのであつて、このことは「八田の一本菅」の歌謠に對する私の解釋に有力な援護を與へて吳れるのである。

記・紀歌謠の時代に在つては、所謂自然觀照の能力が未だ成育して居らぬために、その數すくない自然歌、もしくは自然的素材を何らかの形で取り上げて居る歌謠に於て、我々が見ることの出來るものは、自然の素朴な感覺的――視覺的な把握であり、その視覺的把握は、彼等の人生觀・自然觀が既に述べて置いたごとく、かの「古代的饒舌」の示す特性と同樣に謂はば單純な、衝動的な平面的に擴がつて行くやうな表現を採るものであり從つて、このやうな點から自然歌に於ける「道行」的構成が生じて來たのであつた。

おしてるや　難波の埼よ
出で立ちて　我が國見れば

淡島　おのごろ島
檳榔の　小島も見ゆ
佐氣都島見ゆ

この歌は、發想の態度の上から見れば

千葉の　葛野を見れば
百千足る　家庭も見ゆ
國の秀も見ゆ

と全く同一であつて、ただ前者に在つては詠ずるものゝ眼界が、すなはちその對象が擴大せられてゐるために、このやうな形となつて現れたのであるが、この羅列的な表現はもし詠ずるものの位置が移動するならば、忽ち「道行」的なるものに辨成すべき性質を有して居るのである。從つて、この「おしてるや」の歌に示されて居る如き、視覺的であり且つ羅列的であるところの表現は、「道行」的表現の萠芽でありその發足點であつたと考へることが出來る。このやうな態度が、前述のごとき「つぎねふや山代河を川のぼり吾が上れば」の歌のやうな、原初的な道行の構成を採り、やが

て

石の上　布留を過ぎて
薦枕　高橋過ぎ
物多に　大宅過ぎ
春日　春日を過ぎ
嬬籠る　小佐保を過ぎ
玉笥には　飯さへ盛り
玉盌に　水さへ盛り
泣き沾ち行くも
影媛あはれ(武烈紀)

などのごとく、稍々裝飾的技巧を加へられて行き、萬葉(卷十三の

幣帛を　奈良より出でて　水蓼　穗積に至り　鳥網張る　坂手を過ぎ　石走る　甘南備山に　朝宮に　仕へ奉りて　吉野へと　入り坐す見れば　古おもほゆ。

あをによし　奈良山過ぎて　もののふの　宇治川渡り　未通女らに　相坂山に　手向草絲取り置きて　我妹子に　淡海の海の　沖つ浪　來寄す濱邊を　くれぐれと　獨ぞ我が

來し　妹が目を欲り。

のごときものに分化し獨立しつつ、更に

大王の　命恐み　見れど飽かぬ　奈良山越えて　眞木積む　泉の河の　速き瀬を　竿さし渡り　ちはやぶる　宇治の渡の　瀧つ瀬を　見つつ渡りて　近江道の　相坂山に　手向して　吾が越えゆけば　樂浪の　志賀の韓埼　幸くあらば　また還り見む　道の隈八十隈毎に　嗟きつつ　吾が過ぎ往けば　いや遠に　里離り來ぬ　彌高に　山も越え來ぬ　劒刀　鞘ゆ拔き出で　伊香胡山　如何にか吾が爲む　行方知らずて。

と言ふやうに、いよいよ技巧化せられて行き、萬葉長歌一般の特質たる「知巧」の中に、記紀歌謠に於ける上述の視覺的・羅列的なる發想態度――それは少しも知的ではなかつた――が攝取せられ溶け込ましめられて行つて、日本文學に於ける「道行」的發想法ならびに修辭は、和歌の領域に於ける限りでは、萬葉の長歌と共に一應その成長を打ち切るに至るのであつた。

記・紀の歌謠が自然を對象とした場合、未だ自然觀照の態度を示すことが出來なかつたと同樣の根據によつて、戀愛を歌ふに際しても、戀愛感情そのものを戀愛の

實踐過程から抽出し反省して、そのやうな感情自體として歌ひ出すといふやうな境地は未だ示しては居ないのであつた。　たとへば

戀するに死するものにあらませば我が身は千遍死反らまし

ねもころに片思すれか此頃の吾が心神の生けりともなき（萬葉・卷十一）

のごとき、萬葉に所謂「正述心緒」の歌は、記・紀歌謠の時代には見ることを得ないものであつて、その盡くは、後の「寄物陳思」の態度に一應該當する歌ひ方である。　しかし、寄物陳思といふ分類を意識したのちに於ける萬葉の創作は、言ふ迄もなく、戀愛感情が實踐から抽出せられ反省せられて然るのちに「物に寄せ」たのである。　けれども、記・紀の歌謠の時代に在つては、それらの「物」は、既に屢々觸れたやうな彼等の感覺性が、直接に・非知的に・感覺を以て把握するところの「物」に他ならぬ、と言ふ根本的な相異が横たはつて居る點に留意しなければならない。　白き腕や手弱腕や弱る胸や眞玉手等々が、決して彼等の戀愛感情の表現のための意識された手段化された素材ではなくして、いはば彼等の戀愛そのものであつたとさへ考へることが出來るのである。　記・紀の詩人たちの戀愛が、從つて彼等の戀歌が、股長に率寢ることで

あり、白腕を纒くことであり、菅疊を彌清敷きて相枕纒くことであり、又そのやうなことのみの表現である程、それ程感覺的な肉體的なものであつたことは、まことに自然であつたと見なければならない。

記・紀の戀歌に於けるこのやうな態度は、萬葉にも承けつがれて、やがて一方には上述のやうに物に「寄せる」知的な態度を生じて行き、「正述心緒」の境地をも拓くとともに、例へば額田王の歌に見出されるやうな、感覺性と知性とを統一・發展せしめた情趣的な戀歌を生み出すこととなるのである。

記・紀によつて窺ひ得る古代歌謠に在つては、このやうにして、先づその自然歌は生存のための生活の現實から自然を切り離し、自然を自然それ自體として、詠歌の對象とすることの出來る段階には未だ到達しえて居なかつたのであり、又その戀愛歌に在つては、同じく生活の現實から戀愛を切り離し、戀愛の實踐から戀愛感情を抽出して、戀愛感情それ自體を歌ふといふ境地には到つて居なかつたのであつた。それらのものは、すべて萬葉の時代に俟たなければならなかつたのである。

五

古代の歌謠は、萬葉の時代に這入つて、所謂藝術的成長を開始するのであるが、その際、口誦藝術の紙上藝術への展開といふ事實が、一つの有力な契機となつた點にも一應留意して置く必要がある。

周知のごとく、我國は從來固有の文字を持たずその發生、成長の地盤を全く異にするところの、漢字と漢文とを借用して居たが、實用的な記錄の類は別として、我國獨自の文學的表現の手段としては、言ふ迄もなく、漢文はよくその任に堪へるものではなかつた。從つて、先づその性質上、漢文に飜譯することの全く不可能な歌謠などの記錄は、漢文の音・訓を用ゐて表現せられるやうになつて來て居たのであつたが、萬葉集の時代に這入つて、そのやうな方法が一應確立せしめられて、或る程度まで自由に、自己のこころを、直ちに紙上に書き記すことを得るやうになつたのである。この萬葉假名の確立は、次の時代の草假名の制作と假名文の發展とを導く過渡の現象として、文學史上極めて重大な意義を有するものであつた。

この假字法の確立は、文學乃至文化一般の一定の發達に伴ふところの、自然の要求によつて生じた現象ではあるが、また逆に、それによつて文學の發展が一層拍車

をかけられるに到つたことも亦事實であつた。

この、我國獨自の記錄法の確立は、すなはち、口から耳へと傳へるのではなくして、自己の手で自己の思想・感情を、直ちに紙の上に書き記すことが出來るといふ事は、まづ第一には、歌謠としての形式を明瞭に自覺し得、當時大いに行はれてゐた漢文學、就中漢詩とも比較し得るに至る結果、その思想・感情を反省し整理することが出來、更に所謂推敲の可能性が口誦時代よりも遙かに増大するのであつて、それらの結果は、歌謠の藝術としての性質を一層豐かにしたのである。更に又第二には、傳誦歌謠の場合には、最初の作は人々の口誦を通じて第二・第三の作に變化して行き原作は固定し難いのであるが、今や自己の手で自作を記錄し得るに至ると、原作は忽ちその流動性を失うて、全くその作者の歌として一應固定せしめられるに至るのである。而もまたこのことは直ちに作者といふ意識を發達せしめ、ひいては和歌の專門化といふ現象をも生ぜしめて、やがて天分あるものが歌人として專門的に創作に從事するといふ事情をも發生せしめるのであつて、このことも亦、詩歌の藝術化を促進し深化する結果を生むのである。

しかし以上は記錄法の確立といふ現象に視點を置いて述べて見たまでであつて、そのやうな事情が決して詩歌の藝術化への決定的動因であつたと言はうとするものではない。

口誦歌謠が記錄時代に這入ると、作者は自らの手で直ちに自己の創作を記錄しうると述べたが、しかし作らこのことは、偶然に記錄法が考案された結果そのやうな重大な發展が文學の歴史の上に生じた、と言ふのではない。その根柢には、氏族制社會の古代國家への移行の問題が橫はつて居るのである。既に屢々觸れて來たやうに、記・紀の素材となつて居る多くの「文學」は（その編輯の完了は第八世紀に屬するけれども）氏族制社會の文學としての特性を明瞭に示して居た。それらは結局、氏族としての集團の文學であり、非個人的な文學であつた。個人的な物の考へ方個人的な文學の發生は、氏族制社會に在つては求め得られぬものであり、それらは大化改新以後の社會に於て或程度の發芽を見うるのであつた。詩歌の領域に在つては、個人的詠歌の誕生は萬葉集の時代に這入つて以後のことであつて、それについては既に自然歌の問題を考へるに際して述べた通りである。

從つて、作者が自作を自記するといふことは、記錄法の獲得といふ技術上の問題がその根本的な動因をなすのではなく、個人的な詠出が可能となつたといふ事情が之に先行するのである。作者意識の發生や專門的作家の成立といふことも亦記錄手段の獲得が直ちに結果することではなくして、根本的には矢張り、個人的詠歌を可能とするやうな社會的條件の發生に歸せしめらるべきであつて、更に皇室を中心とする官僚貴族國家の成立が、專門的・職業的詩人の發生を可能にしたのであつたと見なければならない。從つて、記錄法の確立は、根本的にはそのやうな社會的條件に促されたものであると共に、また逆に、それが新しい詩歌の境地を切り拓くための拍車となつて反作用するに至つた、といふ關係にあつたのである。さうして、詩歌の領域に在つては、紙上藝術としての和歌と所謂歌謠との最初の分岐點が、ここに設定せられることとなるのである。

以上主として「古事記」の有する三つの文學たる神話・傳說と呪禱文學と歌謠とをそれぞれ分析することによつて、簡單ながら、上古文學に於けるその特質と諸樣相

とを考へて見たのであるが、神話・傳説と呪禱文學に現はれた古代人の文學觀や、文學としての特質は、そのまま歌謠に於ても見出されたのであり、それらの歌謠が「萬葉集」の歌と、どの面に於て繋がり、又どの面に於て異なつてゐたかといふ點にも一應觸れて見たのであるが、尙次章に於て、和歌文學の發展とその確立とについて考へて見ようと思ふ。

第二章　和歌文學の本質

第一節　萬葉集と古今集

一

和歌が宮廷文學として、その宮廷的生命を生かしえた時代は、言ふ迄もなく、萬葉集から新古今集に至る大約五・六世紀に渉る時期である。勿論萬葉集中には直接記・紀の歌謠に接續若しくは重り合ふ歌が含まれては居るけれども、實質上記・紀歌謠と萬葉の和歌とを區劃する場合には、記・紀に接續・重複すべきものを除いた、それ以後の和歌を萬葉集の中心をなす歌と見做すべきであるから、和歌史上に於けるこの五・六世紀は、便宜上、政治上の現象を以て言ひ現はすならば、大化改新(645)から賴朝の開幕(1192)に至る時期であると見なければならぬ(新古今集撰進は言ふ迄もなく鎌倉幕府創始後の事に屬するが、それはここでは少しも問題ではない)。

大化改新から鎌倉開幕に至る時期は、更に、攝關政治の開始(858)並びに院中政

治の開始(1087)といふ二つの政治的現象によつて細分せられるから、從つてこの五世紀半に渉る時期は、大化改新から攝關政治開始に至る二世紀間餘と、爾後院政開始に至る二世紀餘りと、更に鎌倉幕創設に至る一世紀と、以上三つの時期に分つことが出來、ここに取り上げようとする萬葉・古今・新古今が、その各々の時期に於ける和歌を代表するものと考へることが出來るのである。さうして、言ふ迄もなく、改新以後攝關政治開始までは、從來の既に崩壊しつつあつた氏族制社會が古代的社會に轉じ帝室を中心とする官僚國家を形成した時代であり、攝關政治開始から鎌倉開幕までは、所謂古典的封建制の社會であり、莊園制の確立から頽廢への過程であつて、その分水嶺をなすものが院中政治の開始といふ政事史的事件であつたと見たいのである。

氏族共同體の崩壊は、個人的生活を成長せしめ、謂はば敍事詩の時代を抒情詩の時代に移らしめたのであつた。自然に對しては自然觀照の歌が發生したし、人事に對しては、例へば性愛に關して、原始的で比較的に普遍的な性慾を類型的に歌ふ境地から、個性的な戀愛感情を歌ふ段階を打ち拓いて來たのであるし、結局萬葉集

の時代を基礎づけてゐたところの個人的生活の成長が詩歌に於ける題材やその取扱ひ方を發展せしめ、既に述べたごとく、自由な記錄法を確立せしめると共に、そのことが逆に、詩歌の右のやうな新しい發展を促進し、專門詩人(それらが宮廷所屬の專門詩人であつた事は言ふ迄もない)をも發生せしめ和歌の題材の細かな分化をも示すに至るのであつた。さうして、このやうな時期に成立した和歌が、記・紀歌謠の時代のそれとは異つて、個人的個性的な性格を有するものであつた事は自然であるが、その個人的・個性的性格の現れ方が萬葉の中心を形造る時期に在つては、後の古今集などとは異なり、極めてリアリスチックであつたといふことの根據はこの時期に於ける和歌制作の中心をなす宮廷貴族圏が、後の莊園貴族としての藤原氏のごときとは異なつて、生産から——言ひ換へれば社會の現實から——未だ游離して居なかつたといふ事情が考へられなければならぬ。

この事情はまた當然に、萬葉の和歌が、未だ古今集ほどに貴族化・中央化するには至らなかつた、といふことをも結果して居る。一例を擧げれば、かの東歌であるが、あの一群の農民詩の中には貴族の「戲作」が這入つて居るにもせよ、すでに貴族みづ

からが庶民に擬して、詠歌し得たといふところに――彼等が庶民の詩を採錄し得たことと同樣の意味で――萬葉時代の社會的な「健康さ」を窺ふことが出來、和歌文學制作中心地としての宮廷貴族の生活が、社會生活一般から游離し偏倚して居なかつたことを知ることが出來る。

要するに萬葉集の樞軸をなす時期は、我國が帝室を中心とする鞏固な古代的國家として發展した時期であつたから、例へば人麻呂のごとき極めて忠良な官僚詩人が生まれ出でる事を得、しかもその制作が高い藝術性を持ち得たのであつた。かの天武朝以來の盛んな帝室史編纂の事業に反映して居るところの特定の精神が、人麻呂の作品にも極めて明瞭に示されて居たことは、寔に當然でなければならぬ。彼の歿後おそらく數年にして完成した古事記の編纂態度と全く同一のものを、我々は人麻呂の作品に見出し得るのである。彼がその思想のほかに、技巧としても祝詞から多くのものを攝取し得たといふ事情も亦かくして首肯出來るのである。

ところで、萬葉集を生んだ社會を我々は古代的社會と一應規定するのであるが、

周知のごとく、大化改新はその直後にもはや莊園の萠芽を示してさへ居るのであつたから、この古代的國家の官僚貴族は、實質上漸次のちの所謂莊園貴族に轉化しつつあつたのであつてたとへば、萬葉歌人の殿將としての家持によつて代表せられる末期の歌や比較的古いと言はれて居る卷十の讀人不知の歌などが、萬葉的なるものよりも寧ろ古今集的なるものの性格を備へて來て居る事實は、その理由を先づ如上の事情に求めなければならないのである。

二

一般には、萬葉集の歌の性格を概括して、感動の率直な表現といふ點が指摘せられて居るが、その感動は、記・紀歌謠に於けるがごとき素朴な生々しい境地を通り過ぎた後の、言ひ換へれば、自然的な生理的な、生地の儘の五官そのものを觸發することによつて直接に、單純に生じるやうな感動の域を越えた、一應知的な反省で濾過せられた感動であつた。後に述べる古今集の歌に在つては、このやうな知的な反省を經た感動が、更に今一度知的な曲折を與へられて表現せられるのであるが、この段階は、知性の發展の段階に照應するものであるから、萬葉集中にも夙くそのや

同一素材歌ニ見ラルル手法ノ知巧性。

うな古今的な傾向が現はれて來つつあつたことも不自然ではない。たゞそれぞれの段階に在る性格が、主流的なものの支配的なものとして、その位置を定めるに至るのは、社會的な諸條件によつて誘はれるのである。

萬葉集中、比較的古い歌の收められて居る卷々に於ても、古今集に甚だ近い性質を有する歌が少からず見出される。

∨ 楥垣の久しき時ゆ戀すれば吾が帶緩ぶ朝夕ごとに　（卷十三・三二六二）

久しい戀に身の痩せ細つてゆくその事實を、緩んで來る帶に焦點を集中したのであるが、しかし帶のゆるくなることも亦現實の事實であり、久しい戀の爲に作者の身に現はれて來る樣々な徵候の中の一つであつて、決して未だ知的な「着想」「趣向」とは言ひ難いものである。ところでこれが若し、既にのべたやうに、かの「白き腕」や「弱る胸」が、戀愛感情の表現の爲の意識せられた手段ではなく、彼等の戀愛それ自體であつたやうな、記・紀歌謠時代の歌人であつたならば、恐らくもつと直接的な、肉體的なものに視點を置いたであらう。しかるに、特に帶・緩んで來る帶といふやうな謂はば間接的な材料を取り上げたところには、やはり相對的に、知的な傾向を見る

ことは出來る。それにしても此の場合、緩む帶への着眼は所謂着想や趣向とは言ひ難いのである。しかしこれが次のやうな歌になると、かなり趣を異にして來る。

＞　二つなき戀をしすれば常の帶を三重結ぶべく我身はなりぬ　（同・三二七三）

戀の思ひのはげしさが齎した、帶のゆるむまでの肉體のやつれを歌ひ、しかも帶に焦點を定めて居るのは、全く前掲の歌と同じであるが、この歌に在つては、更に一歩をすすめて、二と三といふ數の特定の使用法によつて知的な趣味をねらつて居るのである。從つて、前の歌と同一の事、實、に顔を向けながら、その事實の取り上げ方には、かなり異つたものがあるのである。戀をする、身が痩せる、帶が緩む。これを現實の事實と見、歌の材料としたところまでは兩者は一致して居る。それから先きは前者がそれをリアリスチックに歌ひ出し、後者が遙かに知巧的に歌つた、といふ相異が起つて居る。戀愛が結果する肉體の瘦(やつ)れを、緩む帶を以て捉へるところには、既に知的なこゝろの働きがあつたが、後者に在つては、それを、更に上述のごとき知的な技巧を軸としてその周圍に組み立て直して居るのである。結局、着想・趣向は未だそれ自身に中心を置くほどには、獨立し游離して來ては居ないけれど

も、漸く古今集的な知巧性に近づいて來て居ると見ることが出來る。

また月をいつくしむ歌にしても、

常はかつて思はぬものをこの月の過ぎ匿れまく惜しき夕かも

山の末にいさよふ月を出でむかと待ちつつ居るに夜の更ちける

のやうな態度のほかに

明日の夕照らむ月夜は片よりに今夜に寄りて夜長からなむ

のごとき歌をも生んで來てをり、更に

ぬばたまの夜渡る月をとどめむに西の山邊に關もあらぬかも　（以上卷七）

のやうなものになると、かの業平の

飽かなくにまだきも月の隱るるか山の端にげて入れずもあらなむ　（古今・卷十七）

とその態度の上に、殆ど相異の見出し難いところにまで來て居ることを知るのである。

來て見べき人もあらなくに吾家なる梅の早花散りぬともよし　（萬葉・卷十）

櫻ばな散らば散らなむ散らずとてふるさと人の來ても見なくに　（古今・卷二・惟喬親王）

人の訪れぬを怨み、花の散るを惜しむ、この二つの思ひが、表現以前の材料であり、花の散り過ぎぬ間に訪へかしと願ふそのこゝろを「散りぬともよし」「散らば散らなむ」といふ風に、一應曲折せしめて表現するところに、これらの歌の技巧が存するわけであつて、その知性の點では兩者の距離は甚だしく縮められて來て居り、たゞ六歌仙時代の歌が萬葉に比して――たとへば「散らば散らなむ散らずとて」といふ表現や、倒置法を用ゐてゐるその修辭學などに自ら現はれてゐるやうに――知性の密度が高いと言ひ得るのみである。しかしこれが貫之等の時代になると

さくら花ちりぬる風のなごりには水なき空に波ぞ立ちける（貫之）

をしと思ふ心は絲によられなむ散る花ごとにぬきてとどめむ（素性）

雪とのみふるだにあるを櫻ばないかに散れとか風の吹くらむ（躬恒）

といふ風に、知性が極度に發展して行き、知巧の爲の知巧といふ程の境地に押し詰められて行つたのである。萬葉に現はれはじめた知性は、一面には記紀歌謠以來の素朴な感覺性と融合して新たに情趣的な境地を拓くと共に、又他の一面では、古今集早期の歌に近い知巧的な性格をも生じたのであつたことは、既に述べたとこ

ろであるが、貫之時代に見えるやうな、知巧の爲の知巧、孤立した知性、となるとそれはも早、萬葉時代の知性とは全く異なつた性質のものであると見なければならぬ。好適な引例とは言ひ難いが、たとへば

　からすとふ大輕率鳥の眞實にも來まさぬ君を見ろ來とぞ鳴く（萬葉・卷十四・東歌）

　梅のはな見にこそ來つれうぐひすの人く人くといとひしもをる（古今・卷十九・誹諧歌）

の二首の歌のごときは、萬葉に於ける知性と古今に於ける知巧性との、それぞれの性質を物語つて居るやうに思はれる。要するに、鳥の啼聲を「見ろ來」と表現する、すなはち、さう受け取る前者に在つては、さう受け取りさう表現すること自體が、愛する人を待ちわびるこころの眞實であり、その全部の姿であり得たのであつて、このやうな受け取り方、このやうな表現が一首にリアリスチックな逞しさを與へて居るのであつた。しかし後者に在つては、梅に對しても或ひは鶯に對しても作者のこゝろの肉薄が全く見出されない單なる淺い思ひ附きに過ぎず、「ひとくひとく」といふ鶯の啼き方がたゞ一つの見立てであるにとどまるのであり——もともとこのやうなものが古今の誹諧歌なのだが——前者のリアリスチックな物の見方、生

活全體からの詠出に對して、こゝには游離した知巧があるだけであり、生活のほんの片隅の遊戯でしかなかつたのである。このやうな關係は、上掲の落花の歌を比較して見ても更に明らかになるであらう。

更に又、滑稽歌の發生に關しても、如上の知性の成長の一面が看取出來る。滑稽歌は、その製作の動機から見れば、所謂遊戯的態度の發展の所産であるが、詠歌の内容から見れば、知巧性の一具現に他ならぬものであつて、卷十六に多く見られるかの「三題噺」的な歌、たとへば

さしなべに湯沸かせ子ども櫟津の檜橋より來む狐に浴むさむ

右の一首は、傳へ云ふ。一時衆集ひて宴飲す。時に夜漏三更、狐の聲聞ゆ。爾乃衆諸奧麿を誘ひて曰く、「此の饌具の雜器・狐の聲・河橋等の物に關けて、倶に歌に作れ」といひき。即ち聲に應じて此の歌を作れりき。

をはじめとする一聯の歌——後の古今集に於ける「物名」の歌とその質を同じうする——や、かの「心の著く所無き歌」などは、この間の消息を物語るものである。無心所著の歌は、所謂ナンセンスの歌であるが、このやうなナンセンスは、現今のナンセ

ンスとは異なり、知性の逆說的な現はれに他ならぬものである。

さうして又、このやうな滑稽歌に在つては、「すなはち聲に應じて」作ると言ふ風に、卽詠がよろこばれたり、賞が懸けられたりして居るのであつて、このやうな點にも、旣に狹義の遊戲的態度が和歌の領域に生じて來て居るのを見ることが出來るのである。そしてこのやうな作歌態度、言ひ換へれば生活と和歌との關係は、宮廷生活の定着と和歌形式の固定との結合によつて生み出されたものであつて、このことは、一面には和歌の所謂藝術的成長を齎らし、他面には又それの狹義の遊戲的な取扱ひをも生ずる結果となるのである。もつとも、こゝで藝術と遊戲とを一應區別して考へたけれども、この區別は決して絕對のものではなく、時代によつても異なつて居る。後の古今集の時代には、この兩者は甚だしく接近し、兩者の强く結合せられた境地が、和歌美の――從つて又作歌態度の――理想と考へられるに至つて居るが如きである。

右に引用した「三題噺」的な短歌は、謂はば一種の題詠であつたが、長歌の反歌の中でも、旣成の長歌に對して新たに添へられた反歌とか、傳說歌中、旣成の傳說に織り込

んで詠まれた短歌とか、漢詩を飜案した和歌なども亦一種の題詠であるが、これらも亦、所謂題詠と共に、上述の如き、生活と和歌との一定の關係から生じるところの、和歌の遊戯化の直接の所産でなければならぬ。　贈答歌の如きも亦同様であつて、すでに前章（第四節の一）で觸れたやうに、贈答歌の出發は歌謠の發生と同時であり、記紀の歌謠中には夥しく見出されるのであるが、その場合の贈答は、早期歌謠の本質と不可分の――謂はばその生理的條件とも言ひ得る程の――切實な「要素」であつたのだが、萬葉集に降ると、その贈答歌は、もはや和歌自體の「生理」ではなくして、和歌の「用」であり、和歌の一定の遊戯化に照應するところの社交の具として、新たなる需要に答へんが爲に發生したものであつたのである。　さうして、和歌領域に新らしく添加せられて來たこの遊戯性は、古今集の時代に降ると、もはや和歌の一屬性ではなしに、その實質にまで深められるに至るのであつた。

三

平安奠都以來貞觀に至る頃までは、周知のごとく漢詩文全盛の時代であつたが、それらの詩文たるや、強ひて支那風の詩想を支那の詩文に模して作り上げた模擬

文學であつて、單純には日本文學としては取り扱ひ難いものであるのみならず、宮廷貴族の文學としてもその價値の低い閑文字たるに過ぎなかつた。しかし、この樣な模擬文學が兎に角にも隆昌を極めたことには、そこに一應の理由が認められる。すでに當時の宮廷人の生活が狹く固定し、思想的にも感情的にも、何らの新しい境地を拓きえなくなつて來てをり、しかも、充分な閑暇と、支那文學の習熟から來た文筆上の深い教養とを有してゐたのであつたから、新しい生活を新しい表現に於て示し得ない彼等が、ただ知的な遊戲として漢詩文を弄ぶに至ることは、まことに自然の徑路であつた。それらには、從つて、ただ彼等の學殖と、文字を弄する技術とが示されて居るに過ぎない。このやうな時期を承けて貞觀・元慶に這入ると、漸く和歌が甦生して來る。しかしこのことは、和歌が漢詩文との對比によつて自己の行くべき道を自覺した結果ではなかつた。言葉の性質を根本的に異にする外來の文學形式によつて自己の思想・感情を表現することの不可能を悟つて、在來の和歌の形式に立ち還つたといふ結果では決してなかつたのである。それはただ前期の漢詩文時代に彼等が文學一般に對して採つてゐた所の、知的な遊戲的態度

をあらためて和歌に向けたに過ぎないのであつた。前期の漢詩作家が多く此の時期の歌人として現れて居る事實や、傳菅原道眞撰の「新撰萬葉集」が一首ごとに短歌と同一の詩想を詠じた七言絶句を添へて居ることや、千里の「句題和歌」が詩文の句を題として和歌を詠じて居ることなどによつても、此の時期に於ける和歌と漢詩文との實質上の繋りを看取することが出來る。(註一) 此のやうな傾向は古今集に至つて明瞭に現はれて來るのであるが、たゞ漢詩文の教養を享けることの少かつた當時の女流と、若干の情感豐かな作家たちとが、わづかに此の傾向から救はれてをり、當代の歌壇に一抹の生氣を漂はせてくれる結果を生じて居るのであつた。

所謂古今集時代は弘仁期・貞觀期・延喜期をそれぞれ中心とする三つの時期に分つて考へられるのが普通であるが、第一・第二期は、萬葉末期の歌風を承け繼ぎつつ、漢詩文に對したと同一の知的態度を漸時和歌の世界にも移し入れて行き、やがて第三期に於ける純粹に知的なる境地を拓くに至る道程を示して居るものと見ることが出來るのである(前項引例歌參照)。

石激る垂水の上のさ蕨の萌え出づる春になりにけるかも　（萬葉・卷八・志貴皇子）
袖ひぢてむすびし水のこほれるを春立つけふの風やとくらむ　（古今・卷一・貫之）

春の來たことに對する作者の感懷が、垂水の上に萌え出たさわらびといふ眼前の對象に溶け入つて、それを通して「春になりにけるかも」といふ咏嘆を素朴に投げつけて居るのが萬葉の歌であつたが、「春立ちける日よめる」と詞書した貫之の歌には、立春に對する作者の感情はその儘には表出されずして、去年の夏掬んだ水がやがて冬に入つて氷つたのをけふ立春の日の風が溶かすことであらうと、時間的に連續した觀念を提示して居るのであり、このやうな知的技巧の縫ひ目を透して、作者の感情が仄見えるのであつた。

霞立つ野の上の方に行きしかばうぐひす鳴きつ春になるらし　（萬葉・卷八・丹比眞人乙麿）
うぐひすの谷より出づる聲なくば春くることを誰か知らまし　（古今・卷一・千里）

百濟野の萩の古枝に春待つと居りし鶯鳴きにけむかも　（萬葉・八・赤人）

春來ぬと人は言へどもうぐひすの鳴かぬ限はあらじとぞおもふ（古今・一忠岑）

うち霧らし雪はふりつつしかすがに吾家の苑にうぐひす鳴くも（萬葉・八・家持）

時は今春になりぬとみ雪ふる遠山の邊に霞棚引く（同・中臣朝臣武良自）

春立てば花とや見らむ白雪のかゝれる枝にうぐひすの鳴く（古今・一・素性）

雪のうちに春は來にけりうぐひすの氷れる涙いまやとくらむ（同・二條后）

例へば第一例の萬葉では、霞立つ野邊に出でてはじめて鶯の聲を聞き、すなはち春の來ることを感じたその實感の表現であつたが、古今では、實感も實景もなく、鶯の初音によつて春の來るのを知ることが出來るといふ一般的觀念を、更に一歩技巧化し、反問的な形に構成し直して、そこに着想・技巧の面白味をねらつて居るところの知巧の産物であつたのである。

第二例・第三例も亦同樣である。又、上揭の家持らの歌に見える冬と春との移り目に於ける興味を取り上げて居るものと、たとへば古今に於ける在原元方の歌

年のうちに春は來にけりひと年をこぞとやいはむ今年とやいはむ

とを比較することによつても同様の事が考へられよう。

飜つて古今集の序文を見よう。そこには往々文意の明確さを缺き、全體としても稍々體系の蕪雜さが見られるけれども、兎に角にも我國に於ける歌論・文學論の纏つた論述の最初のものとして注意されて來て居ることについては取り立てて言ふまでもない。その假名の序は(眞名の序との關係については考ふべき點が多いけれども此處では觸れない)第一に歌の發生論を試み、第二に歌の效用を述べ、第三に和歌の起原・變遷を說き、第四には和歌を六つの體に分類を試み、第五には和歌の墮落を嘆いて往昔の盛觀をしのび、第六には所謂六歌仙の批判を試み、第七に古今集撰進の事情とその組織とをのべ、最後に和歌の道の長へに榮えるであらうことを壽いて居るのであるが、今これを分析して、貫之によつて代表される當時の歌人の、和歌に對する考へ方を明らかにし、當代の和歌の特質を考へて見たいと思ふ。

周知の如く、この序には奈良以來の漢文學隆昌のあとを承けて、從前の和製の詩

論書と同樣に、支那詩論からの影響乃至それへの摸倣が充分に認められる。例へば第四節で

歌のさま六つ也、唐の歌にもかくぞあるべき

と言つて和歌を六體に分つて居るのは、支那詩論に於ける六義の當て嵌めであつて、殊更に作爲的な所說であり、第五節で古への和哥の盛時を述べて、古代の帝が群臣を召して和歌を奉らしめ給ひ、それによつて

心々を見給ひて、さかし愚なりとしろしめしけむ

と說いて居るのも同樣である。又第二節で歌の效用をのべて

力をもいれずして天地を動かし云々

と言つて居るのは、かの詩經の大序が

動天地感鬼神莫近於詩、先王以是經夫婦成孝敬厚人倫美敎化移風俗云々

と言つてをるものから導かれて來て居り、更に第一節の詩歌發生論では、前掲書の

詩者志之所之也、在心爲志、發言爲詩、情動於心中而形於言

から示唆せられて居るものであつた。(言ふまでもなく、支那詩論に現はれて居る

これらの思想は、必ずしも詩經大序のみの有するものではなく、一般に彼の國に於ける常識となつて居たもの丶やうでもあり、古今の序以前の和製詩論が、殆どすべてその影響をうけて居たのであるから、古今の序と詩經大序とに直接の繫りを考へる必要は少しも無いのである。ところで、これらの支那的口吻の中には、勿論、無自覺な模倣もあるけれども、猶それらを借用して當時の宮廷歌壇獨特の和歌觀を表現して居る點もあるのであつて、これを以て直ちに支那詩論の飜譯・飜案として看過すべきではないのである。

倭歌は人の心を種としてよろづの言の葉とぞなれりける。世の中にある人ことわざ繁きものなれば、心に思ふことを見る物聞く物につけていひ出だせるなり。花に鳴く鶯、水に住むかはづの聲を聞けば、生きとしいけるものいづれか歌を詠まざりける。

ここでは「人の心」に重點が置かれて居り、それが歌の根元であり、その「心」すなはち「心に思ふこと」が「見る物・聞く物」に據つて、すなはち外物に托して、表現されたものが和歌だとするのである。言ひ換へれば「見る物・聞く物」が核心なのではなくして、心

に思ふこと」が核心なのであり、それを、自然なりその他萬般の事象に托して表現したものが歌であるとするのであつて、「見る物・聞く物によつて觸發された作者の「心」が、「見・聞くもの」と溶け合ひ一つのものとなつて表現される彼の萬葉の場合とは全くその趣を異にするものである。飽くまでも「見る物・聞く物」につけて言ひ出だすのであり、假托するのであつて、ここに當代の知的傾向の現はれを見ることが出來る。(註二) しかも、この一節に示唆を與へたであらうと考へられる詩經の大序は、明らかに詩の起原に對して本能衝動說を採つて居るのであるが、古今の序に於ては、その口吻を借用しつつ、實は當代の知識主義的文學觀を述べて居るのである。さうして又この場合、歌の根元となるべき「心」・「心に思ふ事」とは如何なるものかと言ふ點については說かれて居ないのであるが、それは此の時代の作品を具體的に眺めて見ることによつて、それが對象からうけた直觀的衝動的なもの自體によつて成り立つて居るのではなくして、あくまでも知巧的な作爲的な特質を備へるものであつたことは、前述のごとく明瞭である。

さて、第二節では

力をも入れずして天地を動かし、目に見えぬ鬼神をもあはれと思はせ、男女の中をもやはらげ、猛きもののふの心をも慰むるは歌なり

と述べて居るが、これ亦、一應は支那詩論によつて導かれた所論であり、貫之がのちの「新撰和歌」の序に

皆是以動天地、感神祇、厚人倫、成孝敬、上以風化下、下以諷刺上、雖誠假名於綺靡之下、然復取義於教誡之中者也

と言つたのと同樣であるが、和歌を教化の具と考へるやうな考へ方は、當時に於ては、實際問題として存在し得なかつたのであつて、これらの口吻は、和歌の「尊さ」を强調しそれを權威づける一つの方便でもあつたと共に、當時の宮廷に於ける生活と和歌との特定の關係、すなはち和歌の社交的效用や遊戲的性質の故に、「男女の中を和げ云々」といふが如き言葉が述べられて居るのであつて、全く支那詩論に藉口したものに過ぎぬのである。

次に注意すべきは第六節である。ここでは六歌仙を批判して居るのであるが、前の節に於て、昔の盛時をしのんで、萬葉の時代と弘仁期すなはち古今集に於ける

讀人不知の時代とを古へとして取扱ひ、それらを讚美してをり、弘仁期につぐ貞觀期すなはち此の六歌仙の時代を今として取扱ひ、さうして「今古の事をも歌のこゝろをも知れる人よむ人多からず」といひ、又多くの歌人は「歌とのみ思ひてその樣知らぬ」者であると難じ、それらの今の歌人中、六歌仙はやゝ優れたものであるとして論じて居るのである。貫之の時代が和歌を如何なるものと見て居つたかは、この六歌仙評からも窺ひ知り得るのであるが、要するに、歌を形作るものを「こゝろ」と「さま」とに大別して考へてをり、「こゝろ」の內容として取上げられて居るものに「まこと」・「あはれ」があり「さま」の內容に「ことば」・「首尾」・「强弱」などが考へられて居ると見ることが出來る。さうして此の六歌仙のみについて言へば、「こゝろ」の點で、すなはち形式と切離して考へられた內容の點では、業平と小町とがすぐれて居ると見られて居ることは注意すべきである。業平も小町も、當時としては共に情感の豐かな抒情詩人であり、貫之時代の知的技巧偏重の風潮に浸されて居ない謂はゞ生活派的な作家であつた。しかも彼等の缺點として、「詞足らず」「强からず」と言ふ批判が與へられて居るのである。すなはち、內容に與へる形式の點では未だ充分ならずとされ

るのである。然らばその形式としては如何なるものが要求せられて居るのか。それらは「さまはえたれども」と言はれる遍照や「詞はたくみにして」と言はれる康秀や、或は「さまいやし」と言はれる黒主や「はじめをはり確ならず」と言はれる喜撰などの全作品を具體的にしらべて見ると共に、和哥に對するこの時代の批評の基準を窺ひ得るところの歌合の判詞などを參照することによつて大體明らかにすることが出來よう。

六歌仙中、康秀・喜撰・黑主に關しては傳存する歌が甚だ少く、從つてそれらに對する古今の序の批判を調べて見ることが困難である。歌の比較的多く傳はつて居る他の三人のうち、まづ遍照は

歌のさまは得たれどもまことすくなし。たとへば繪にかける女を見ていたづらに心を動かすが如し

と言はれて居るのであるが、彼の歌には卽興的のものが多く、輕妙であつて技巧の點では着想・趣向が巧妙を極めて居る。古今の序が「歌のさま」を得て居ると言つたのは、この技巧のうまさを指したものと考へられる。しかも此の場合「まこと」が少

いと難ぜられる所以は、彼の歌の卽興的な點や趣向のみで出來上つて居るものがある點や、或は又平明な單純な詩想を詠じたものゝある點などに存するのであらう。

淺みどり絲よりかけて白露を玉にもぬける春の柳か

はちす葉の濁りにしまぬ心もて何かは露を玉とあざむく

などは趣向の面白味のみをねらつた歌であり

里はあれて人はふりにし宿なれや庭もまがきも秋の野らなる

わが宿は道もなきまで荒れにけりつれなき人をまつとせしまに

などは平明な素朴な歌であり

天つ風雲の通ひ路ふきとぢよをとめの姿しばしとゞめむ

の如きは空想的な歌であつて、これらに貫之等の考へて居た「まこと」が少いと考へられるのである。

しかし趣向のみの歌を難ずるならば、貫之らの歌も亦同樣の非難に値するわけであるけれども、例へば貫之に在つては

櫻花散りぬる風の名殘には水無き空に波ぞ立ちける

かすみ立ち木の芽もはるの雪ふれば花なき里も花ぞ散りける

の如く、趣向が兎に角にも一個の情景・情感を表現する手段となつて居るものであるが、遍昭の「淺みどり」や「はちす葉」の歌に在つては、趣向によつて自然現象が單に一つの觀念として孤立せしめられて居るのであつて、從つて其處には、少くとも貫之の考へて居たやうな、詩想の二重性が無く、貫之時代の歌人の立場からは、感情が擴充せられてゐないと評し得るのであり、その點に「まこと」が少いと認められる理由があると考へる。貫之の歌が今日われわれから見て作り物である以上に、上掲の遍昭の歌は作り物であり「繪にかける女を見ていたづらに心を動かす」やうだとされる所以である。また「天つ風」の歌に示された浪漫的とも言へる態度も亦、この意味で眞實性が無いと見られるのであつて、此の時代の和歌が、このやうな浪漫的方面を認めえなかつたことは、此の時代の歌合の判詞にも明らかに現はれて居り、又好んで夢を多く詠じて居る小町を「あはれなるやうにて强からず」と批判し、夢に憧れ夢を愛する浪漫的態度から自然に生ずる歌調の纎弱さを飽き足らぬものと見

て居る所にも亦、所謂「眞實性」を求めて居る貫之らの思想を見ることが出來る。このやうにして、「まこと」とは眞實性の謂であり、眞實性とは古今時代に於ける「現實味」の謂であり、それは、感情の貧しい空想力の欠乏した、そしてその代りに知的に訓練され切つてゐた當時の貴族達の物の考へ方から自ら生じたものであつたのである。

又、業平の歌に對しては

こゝろ餘りてことば足らず、しぼめる花の色なくて匂ひ殘れるが如し

と言つて居るが、これは例へば

月やあらぬ春や昔の春ならぬ我が身一つはもとの身にして
見ずもあらず見もせぬ人の戀しくはあやなく今日やながめくらさむ
植ゑしうゑば秋なき時や咲かざらむ花こそ散らめ根さへ枯れめや

などに最も端的に示されて居るやうな、業平の極めて豐かな盛り上りこぼれ出るやうな感情と、それへの誠實な作家的追求とが、その清新なはち切れんばかりの表現――しかしスタイリストであつた貫之たちの時代の理想から見て可成り不充

分な表現――を採つて居ることに對する批判である。

歌合の判詞からその時代の和歌觀を窺ひうるものとしては、先づ亭子院歌合があり、ついで天德歌合が考へられるが、これらのものには、當代の和歌を特色づけるところの、宮廷人の趣味生活の全貌が歷々と顯はれて居るのであつて、共に古今集成立以後のものではあるけれども、古今集の時代を考へるに際して有力な豫備知識を與へてくれるものである。しかし、これらの歌合にあらはれた判詞からは、たとへば、緣語を貴ぶとか、聲韻の重複を避けるとか、同心病を却けるとか、或はまた、不合理・無意味なる思想・趣向を却ける、首尾の一貫を貴ぶ、巧み過ぎた趣向を排する等々の主張をしか聞くことが出來ないのであつた。要するにこれらの判詞は、作歌の根本問題には、直接には何ら觸れるところが無く、すでに形式・內容共に固定した和歌をそのまま是認した上、その技巧的方面を問題にして居るに過ぎないのである。萬葉集の末期以來、貴族生活が固定・沈滯し、從つて世界に對する見方も亦おのづから固定し和歌も亦新しい生活から來る新しい感情・思想を盛り入れることを

得ずして單なる机上の遊戲として取扱はれるに至つてゐた當時としては、このことは亦當然の結果であつた。このやうにして古今集時代の歌合の判詞からは、和歌に於ける批評的態度の消極的方面をしか探り得ないのであるが、しかしその態度の根柢には、一貫して一つの常識的な知識主義とも云へるものが横たはつて居た點に注意すべきであつて、これが古今の序に於て、業平や小町の歌を過少に評價して居る態度と相通ずるものであり、同時にまた、貫之らを中心とする古今集時代の歌の特質を規定するものでもあつたのである。

要するに、古今集時代の和歌の理想でもあり、またその特質でもあつたところのものは、常識的な意味での知的興味の、最高度に達した境地とも云へる「機智」であつたと見ることが出來る。それは奈良以來の支那文學崇拜から來た知識偏重の態度と、當代貴族生活の行き詰りから生じた遊戲的態度とによつて導き出されたところの「機智」――生き生きした生活から發散する機智ではなくして、單なる機智の爲の機智――であつたのであり、これが所謂「ざえ」の尊重を生むに至つた精神と同一のものであつて、「ざえ」すなはち學才が、決して生きた學問としてのそれではなく

して、謂はゞ社交上の教養であるに過ぎなかつた事を考へ合せるならば、如上の關係を直ちに理解することが出來よう。

また古今集の歌自體に即して言へば、その特質としての詩想の複雜化を擧げることが出來る。これはすでに古今の序が「見る物聞く物につけて」「心に思ふ事」を言ひ出すものが歌であると說いて居るごとく、主觀を外物に托して客觀化しようとする態度であつて、外物に托さうとするところに、主觀の反省があり、その曲折があるのであつて、こゝに和歌構成の二元性が生ずる結果となる(註二參照)。たとへば貫之の

　　∨人はいさこゝろも知らずふる里は花ぞ昔の香ににほひける
　　櫻花とく散りぬともおもほへず人のこゝろぞ風も吹きあへぬ

などに於ては、人の心の賴み難きを櫻花に對比し、この二つのものゝ對比によつて一つの觀念を客觀化しようと欲するものであり、また前揭の「袖ひぢてむすびし水の」の歌などに於ては、立春の日の感懷を、去年の夏と冬とに對比することによつて表現しようとするのであつて、おのづから大きな時間的經過が取入れられる結果

を生じて居る。しかし例へば、同じく卷四のよみ人しらずの歌

きのふこそ早苗とりしかいつの間に稻葉そよぎて秋風のふく

などのごときにも、同樣の時間的經過が潜んでは居るけれども、そこには――「きのふこそ早苗とりしか」といふ强い表現や「いつの間に」といふ反省的な表現がそれを示して居るやうに――秋が早くも訪れて稻葉が風にそよぐ、その季節の推移に對する生き生きした感動が飽くまでも一首の中心となつて居るのであつて、勿論、古今集時代の特性としての知的態度はこの歌にも明かに指摘することが出來るけれども、上掲の貫之の歌のごとく、それが感動から孤立して一首全體に座を占めるに至つては居ない點に實質的な相異があるのであり、このやうな點に古今集時代に於ける、讀人不知の時代と撰者達の時代との隔りを見ることが出來るのである。

さて此のやうにして、和歌は上述のごとき特定の方向に複雜化せられて行きつつあつたのであつて、このことは和歌に於ける花鳥風月趣味、すなはち當時の和歌に在つての美的理想が、より大きな他の文學形態に移し入れられる可能性が、漸次濃厚になつて來つつあつた時代の風潮をも物語るものであつたと考へられるの

であるが、なほ、その點については後章で觸れようと思ふ。

〔註一〕漢詩文と和歌との交渉は、すでに萬葉集の時代から密接であつたことは周知であるが、この時代には、宮廷人の支那文學への教養が甚だしく高まつて來て居つたから、兩者の關係は一層緊密となり實質的になつて來て居る。嵯峨·淳和兩朝の敕撰詩集を一瞥しても、來るべき古今集時代の和歌に於ける、素材やその取り上げ方が、すでに定型化せられ、歌に對する態度·生活と和歌との關係が約束せられて來て居るのを知るのである。和歌の素材や着想·趣向といふ點から見ても、たとへば

花落能紅復能白。山嵐頻下萬條斜。（文華秀麗集·御製·河陽花）

河陽風土饒春色。一縣千家無不花。吹入江中如濯錦。亂飛機上奪文紗。（同·藤冬嗣·河陽花）

玉律三陽始。年芳萬里生。山晴銷片雪。地暖動群萌。色微沙嶼草。聲涉柳園鶯。唯有歸飛雁。連連向北聲。（經國集·太上天皇·早春）

近來風日麗。萬物奢春光。煙輕新艸綠。林暖早花芳。除雪落梅院。遊絲垂柳塘。鴻雁初遊渚。歸飛向朔方。（同·公主·奉和春日作）

歲去纔移月。年光處處賒。和風催柳絮。殘雪伴梅花。樹暖鶯能語。叢芳蝶自奢。一

馳千里目。春思忽紛挐。（同・菅清公・同前）
春光初動寒猶緊。一株梅花雪裏開。想像宮中嬋娟處。暗知黃鳥稍相催。（同・公主・賦新年雪裏梅花）
二月寒除春欲暖。搖山花樹梅先驚。…………香雜羅衣猶可誤。（同・紀長江・賜看紅梅。探得爭字。應令。）

などが、いかに古今集以後の春の歌に於けるそれら（素材・主題・着想・趣向）を豫想して居るものであるかを看取することが出來る。かくして、和歌が如何なる對象を如何に把へたか、すなはち和歌的なるものとは何か、といふ問題は、平安朝初期に於ける漢詩を考へること無しには解決することの出來ぬものである。なほ「清涼殿畫壁山水歌」（經國集）などが後に大いに行はれる屛風歌の先蹤であり、餞別・贈答・述懷・哀傷などの分類（文華秀麗集）が古今以後の歌の分類を――從つてその作歌動機を――も約束したものである點などに關しては詳述するまでもなく明らかであらう。

〔註二〕萬葉集に在つては、その對象の把へ方の形式に「……を詠める」・「……に寄する」（卷十）或ひは「……に寄する譬喩」（卷七）が見られるが、これらは結局、卷十一・十二の分類に於ける「正述心緒」・「寄物陳思」・「譬喩」の三つに歸着するわけであつて、この三者の區別は實際には可成り曖昧

なものではあるけれども、強ひて言へば、譬喩は多く隱喩であり、正述心緒には、たとへば

　ねもころに片思すれか此頃の吾が心神の生けりともなき

　垂乳根の母に知らえず吾が持たる心はよしゑ君がまにまに

　夢のみに見るすら幾許戀ふる吾は寤に見てはまして如何ならむ

など、感情や觀念の直接的な一元的な表出を持つものが主である。しかしそれらは必ずしも抽象的な表出とは限らぬのであつて

　立ちて念ひ居てもぞ念ふくれなゐの赤裳裾引き去にし姿を

　ぬば玉の妹が黑髮今夜もか吾無き床に靡けて宿らむ

と言ふやうに、赤裳や黑髮が仲介をなして居る場合もある。（なほ後の例と全く同じ態度の歌

　ぬば玉の黑髮敷きて長き夜を手枕の上に妹待つらむか

が寄物陳思の歌として擧げられて居るごとき場合もあつて、正述・寄物の區別は明確に意識せられては居ない）。

寄物陳思に於ける「物」への寄せ方には種々あつて、第一には、「物」がいはゆる「序」になるもので、

　處女等を袖布留山の瑞垣の久しき時ゆ念ひけり吾は

たらちねの母が養ふ蠶の繭隱りいぶせくもあるか妹に逢はずて

の如きであり、第二には、「物」が譬喩として、歌はるべきこころに對置せられるもので

　　言に出でて言はばゆゆしみ山川の激つ心は塞きあへにたり

　　水の上に數書く如き吾が命を妹に逢はむと祈誓ひつるかも

のやうに直喩の形をとるものや

　　白玉を手に纏きしより忘れじと念ひしことは何時か畢らむ

のごとく隱喩として採られるものがある。

　　人言の繁けき時に吾妹子し衣にありせば下に著ましを

　　大地も採らば盡きめど世の中に盡きせぬものは戀にしありけり

　　ぬば玉の間開けつつ貫ける緒も縛りよすれば後逢ふものを

などのたぐひも、此の第二類に入れることが出來る。第三は、戀愛感情や戀愛觀を戀愛の具體的な相から抽象したもの——それらの多くが「正述心緒」といふ分類中に含まれる——ではなくして、戀愛する者のおもひを、さういふおもひとして有るがままに具體的に歌つた歌である。たとへば

　　馬の音のとどともすれば松蔭に出でてぞ見つる蓋し君かと

くる路は石踏む山の無くもがも吾が待つ君が馬躓(つまづ)くに
月見れば國は同じを山隔(へな)り愛(うつく)し妹は隔りたるかも
逢はなくに夕占(ゆふけ)を問ふと幣(ぬさ)に置くに吾が衣手は又ぞ續(つ)ぐべき

などのごときもので、萬葉が對象の把握の仕方の形式を、正述心緒・寄物陳思・譬喩の三つに分つ以上、上に述べた寄物陳思に含まれる三類のうち、實質的にはこの第三のものが中心をなすと考へるべきである。

ところでこの際、歌はるべきこゝろと寄せるべき物との關係は、戀愛が常に必ず生ける人間としての廣い意味での行動・可視的な現象・具體的な事實を通じて、そして又それらを伴うて成立するものである以上、戀愛の意識は——少くともその最初の形に於ては——具體的な事實を伴ふべきものである。「戀しい」とか「美しい」とかの觀念は、異性との交渉の具體的事實の中から抽象せられた後の結論であつて戀愛の過程に於ける最初のものではあり得ない。從つて、馬の蹄の音を聞いて通(かよ)つて來る男かと思ひ、男の通ふ道に石踏む山の無くもがなと願ふのは、決して男を待ち戀ふる心を知巧的に脚色したものではなく、この場合の彼女の、男を待ち戀ふる心そのものに他ならない。單に人を戀ふる思ひと言ふやうなものが、最初に・抽象的に存在しうるものではないのであるから。なぜこのやうなことを殊更に述べ

るかと言ふと、萬葉に於ける「物に寄せる」その寄せ方と、古今の序に所謂「見る物聞く物につけて」「心に思ふ事」を言ひ出だすものが和歌であるとする、その「物」への假托の仕方との、實質的な相異を明らかにして置きたかつた爲に他ならぬのである。

第二節　新古今と和歌美の再構成

一

既に述べたやうに、和歌に於ける題材の固定・題材の把へ方の定型化は、古今集の時代に、もはや動かぬものとなつたのであるが、それ以後、そのやうな制約を背負はしめられた特定の文學として、和歌は制作・鑑賞せられて來たのであつたが――さうして、それは明治初期に至るまでさうであり、部分的には現代和歌をさへ規定してゐるのだが――、新古今集の時代に至つて、一應の反省がそれに向けられ、本質的にではなかつたけれども兎に角にも、和歌美の再構成が行はれたのである。

それについては後に述べるのであるが、和歌制作者が新しい生活をも從來の生活の他の面をさへも歌ひえず、和歌とは何かといふ問題を、全く古今集時代のまま

に理解し、いかにそれを固執して來て居たかを一瞥して置かう。

和歌に在つて、その題材・題材の把へ方がいよいよ固定して來つつあつたことは、新古今時代の作品が直接にこれを明示して居るのみならず、當時の歌論書や歌合の判詞などからも、枚擧にいとまの無いほど引證することが出來る。たとへば、京極前太政大臣家の歌合に於ける康資王母の詠

くれなゐのうす花ざくら匂はずばみなしら雲と見てやすぎまし

が、その時の判者源經信によつて、紅の櫻は詩には詠ずるが和歌にはよまぬと難ぜられた（詞花集參照）やうな場合は、作歌の對象に一定の制限を認める考へ方のあらはれと見るべきであり、古今集の時代に一旦整頓せられた題材が、和歌の題材として墨守せられて來て居たことの一つのあらはれであつたのだし、また六條宰相藤原實行家の歌合に於て、藤原實能の

花ざかり末のまつ山風ふけばうすくれなゐの波ぞたちける

は、判者たる六條家の祖顯季によつて次のやうに批判せられて居る。

此櫻のうたこそ、おもうたまへあつかひにたれ。まぢかき櫻さくころは、むかしも今もあ

また詠み來たるところをさしすぎて、花もよみこぬ末の松山、まことに思ひかけられず。むねと又まつの花とみえたり。薄紅といふ言葉、そのかみよみたりし後より、今は詠みはべらず。かたがたおもひかけられず。

古今集以來いはゆる歌枕として固定し、松を詠み男女の契りを寄せる末の松山に、新しく櫻を詠むことを難じて居るのである。また同じ歌合で右方の顯輔の歌、

年ごとにかはらざりけり春霞たつたの山の峯のけしきは

に對して、左方の者が

かすみなどはさほ山にこそ詠みまうでくれ、立田山は紅葉の錦など申し來ることなり。

と非難したことなども――判者はそれを反駁して居るけれども――前の場合と同樣である。すべて、更科には月を、志賀の山越には櫻の花盛りを、と言ふのと同じで、季題・歌枕などの問題と聯關して、和歌に於ける題材の把へ方の定型化を物語るものである。これらは歌合の判詞から無數に拾ひ出すことが出來る。

歌論書に在つても亦同樣である。たとへば俊成の古來風體抄が

歳月のあらたまりかはる、花もみぢにつけても、歌のすがたことばはおもひよそへられ、そ

のほどしな〴〵もみるやうにおぼゆべき物なり。春のはじめゆきのうちよりさきいでたる、のきちかき紅梅しづのかきねの梅も、色はことごとながら、にほひはおなじくたをる袖にもうつり、かほり、身にしむ心ちするを、花のさかりになりぬれば、吉野山のさくらは殘れる雪にまがひ、增て雲ゐの花のさかりは、しら雲のかさなれるかと心もをよびがたきを、はるふかくなるまゝには、いでの山吹にかはづのなき、きしの藤なみにゆふべのうぐひす春の名殘おしみがほなるなども、さま〴〵身にしむこゝちするを――中略――歌のすがた心もたゞかやうによそへてこゝろうれば、まことに姿たかくきよげにもえんにも、ゆたかにも、又さまでならねどひとふしおかしきさまも、ほど〴〵につけつゝよそへられぬべき事なり。

と言つて居るのは、言ふ迄もなく古今の序の筆致を借りて居るのではあるけれども、要するに古今集以來の傳統となつて居るところの、和歌に於ける取材・脚色法を概說して居るに他ならぬ。長明の無名抄にも、題詠の場合の心得として、つぎのやうに說いて居る。

――前略――題の歌はかならず心ざしをふかくよむべし。たとへばいはひにはかぎりなく久しき心をいひ、戀にはわりなくあさからぬよしをよみ、若は命にかへて花をゝしみ家

路わすれて紅葉をたづねん如く、――中略――郭公などは山野をたづねありきてきく心をよむ、鶯ごとくは待つ心をよめども尋ねて聞くよしをばいともよまず、又鹿のねなどはきくに物心細く哀なるよしをよめども待つよしをばいともいはず、……又さくらをばたづぬれど柳をばたづねず、初雪などをば待つ心をよみて時雨霰などをば待たず、花をば命にかへて惜むなどいへども、紅葉をばさほどにはをしまず、これらを心えぬは故實をしらぬやうなればよく〳〵古歌なども思ひときて歌のほどにしたがひてはからふべき事なり。

さうして此のことは、事實上、題詠の場合に限つたわけではない。歌集（撰集・家集）や百首歌の編輯組織がもはや大體決定してゐるのであるから、詠歌はすべて題詠と見て一向差支へがないからである。

ところで、右のやうな、和歌そのものに對する甚だしく固定した見解からは、當然次のごとき疑問が生じて來るはずである。すなはち、第一には、それでは和歌は如何にして發展するのか？　第二には、如上の類型に嵌らない個人的な・特殊な詩想は、これを如何にすべきであるか？　中世の歌論は、この問題を次のやうに解決する。

先づ第一に、當時にあつて、和歌とは何かといふ問題が、古今集を固く範とする見解から、おのづから規定せられて來て居り、從つて實際にあたつても、右に述べたやうに、一定の嚴重な作歌法則ともいふべきものが出來上つて居るのであつて見れば、和歌にはもはや殆んど發展の餘地が無いのではないか？　このやうな疑問に對して、二條爲世の和歌祕傳抄は、その「心はあたらしきをもとむべきこと」の條下で、次のごとく述べて居る。

此こと古人のおしふる所更に師の仰に違はず。但しあたらしき心いかにも出來がたし。代々の撰集世々の歌仙よみ殘せる風情有べからず。されども人の面のごとく目は二ツよこさまに鼻は一つたてさまなり。昔より替事なけれどもしかもまた同し顏にあらず。されば歌もかくのごとし。花を白雲にまがへ木の葉を時雨にあやまつ事は、本よりの顏のごとくにかはらぬを、さすがおのれ〳〵とある所あれば作者の得分となる也。新しきを求るとてさまあしくいやしげなる事どもを詠んこと有べからず。

すなはち、人間の顏の造作の古來變ることなくして而も同一の顏無きがごとく、作歌の規範は一であるけれども猶そこに各人の歌才を振ふべき餘地ありとする

のであつて、その餘地が具體的には如何なるものであるかについては、明確には答へて居ないけれども、この座席に各々の時期の、もしくは各人の主唱する美的理想が這入つて來ることとなるわけである。　長明無名抄は、同じくこの問題に對して、

拾遺より後その様ひとつにして久しくなりけるゆゑに、風情やう〱竭き、詞代々に舊りて、この道時にしたがひ衰へゆく。　昔はたゞ花を雲にまがへ、月を氷によせ、紅葉を錦に思ひよするたぐひをかしき事にせしかど、今はその心いひつくして、雲の中にさま〱の雲を求め、氷にとりて珍らしき心をそへ、錦に異なるふしを尋ぬ。　かやうにやすからずたしなみて思ひ得れば、珍しき風情も難くなりゆく。　まれ〱得たれども昔をへつらへる心どもなれば、卑しく碎けたるさまなり。　いはんや言葉に至りては言ひつくしてければ珍しき言葉もなく、目とまるふしもなし。　殊なる秀逸ならねば五七五をよみて七々の句は空におしはからるゝやうなり。　ここに今の人、歌のさまの世々によみふるされにける事を知りて更に古風にかへりて幽玄體を學ぶ事のいできたるなり。

と明瞭に說き去り、所謂幽玄體の歌こそが、傳統・約束の制約の中に甦生しうべきものであるとするのである。

次に第二の疑問、上述のごとき類型に嵌めえない詩想を如何に扱ふか、たとへば、志賀の山越には櫻の盛りを詠むといふのが約束であるにしても、雪中の山越も亦面白いかもわからないのであつて、もしその面白さを體驗した歌人はどうすればよいのか、といふ問題に對しては、――すでに觸れたやうに、歌合の判詞などは隨所にこの問題と遭遇し、「證歌無し」といふ風に之を片づけて居るのであるが――、和歌祕傳抄のごときも亦つぎのやうに言つて居る。

近頃たれとは覺えず百首の歌を人の見せられ侍しに擣衣の歌に「うつ音のしばしとだへて聞えぬは今や衣を卷かへすほど」といふ歌の侍るを、或人の仰られ侍しは擣衣の歌は鶯の聲琴の音にも増りてやさしく聞所など侍るに、入立て案内者げに侍るこそ見苦しく侍れ。大方は古人もかゝることをばしらぬにては侍らじかし。然れども見苦しき事などは捨てよみ侍らぬを、めづらしきことゝこそ殘りたるとて求出しよまれ侍るは、道の口傳なきがいたす所にこそ侍らめ。

また同じく次のやうな例をもあげて居る。

續千載集の時めされし百首の中に「草刈いるゝ野田の苗代」とよまれて侍し歌を、或人これ

も無下に俗に聞え侍るもの哉と侍し。げにも田舍にていかなることぞと尋ね侍しに、田作のこえとかやに、もちゐるとぞ申侍し。もしさも侍らばきたなくや侍らむ。

これらの例は、きぬたを打つて衣を卷き返すことや田作りの肥料といふものを、全く無條件に因襲的に、賤しいこと穢いものと見て、これを非とするまでである。結局、この第二の問題に對しては、證歌無しとするか、見苦しい・賤しいことと見做すかによつて、彼等として承服出來る解答を與へて居るのである。後には「歌道に於ては定家を難せん輩は冥加もあるべからず、罰をかうぶるべきことなり」(徹書記)とさへ言はれたその人の言葉、

すべてよむまじきすがた詞といふは、あまり俗にちかく、又おそろしげなるたぐひを申侍べし(毎月抄)

和歌無師匠、只以舊歌爲師。染心於古風、習詞於先達者、誰人不詠之哉(詠歌大概)

などが、この場合には金科玉條として奉せられて居るのであつて、このやうな點にも、中世の歌壇乃至貴族文化の領域一般に於ける、傳統の強い支配を看ることが出來る。さうしてこの傳統は、和歌にあつては古今集に發するのであり、それが萬葉

ではなくして古今であつたことは、前者が官僚貴族の手に成つた文學であつたに對して後者が莊園貴族の制作にかゝるものであつたこと、さうして言ふ迄もなく、新古今を中心とする和歌が莊園末期の貴族の所産であつたことを思ひ合せるならば、おのづから首肯出來よう。更にまた、後拾遺和歌集の撰進せられたのは應德三年（1086）で、まさに院中政治開始の前年であり、院政開始の社會史的意義——ひいてはまた文學史的意義——は、藤原對帝室の問題に懸つて居るのではなくして、藤原氏を以て代表せられる莊園貴族としての中央貴族と、源平兩氏を盟主とせる地方地主としての武士身分との關係に懸つて居るのであつて、院政開始といふ政治上の一現象は、本質的には、この二つの支配關係の移動を意味するものである點に留意すべきである。新古今を中心とする和歌が、莊園貴族勃興期の文學たる古今集を規範とすると同時に、從來見なかつた「美」をおのづからその上に添加して行つたこととの根本的な動因は、如上の社會的根據から溯つて說明せられなければならないものである。（攝關政治の開始から賴朝の開幕に至る、われわれが古典的封建社會と呼ぶところの中世前期の社會は、院政開始の時期を峠として二つの勾

配を持つてをり、その前半期は、文學の上では『さえ』から『もの丶あはれ』へ發展する時期であり、『もの丶あはれ』といふ知性と感性との「調和」の美が、更にその上に「餘韻」を添へて來たものが、新古今を中心とする和歌によつて示される『幽玄』であつた、といふ風に單純化・圖式化して茲に附言して置かう）。

新古今時代の和歌が、嚴重に古今集を典據としつつ制作せられ、從つて、取材の範圍が極度に限定され、題材の把へ方が全く定型化したのであつたことは上述の通りであるが、そこになほ發展の餘地のあることを當時の歌人も意識して居り、前掲和歌祕傳抄などもその點について述べて居たのであつたが、それではこの時代の和歌がどのやうな新しい境地を開拓することによつて、古今の糟粕を甜めることから救はれるのであらうか、と言ふ點については、當時の歌人學者の言ふところは區々であつたけれども、要するに「餘情」といふ新しい性格を創造すべし、と言ふに歸着すると見てよい。「餘情」とは如何なるものであるかについて和歌祕傳抄の述べるところを聞けば、

上手になりぬれば餘情の作意ある也。餘情と申は言の外に多くの心あるなり。大納言

入道爲氏の歌に「江上春望」と申題にて

　人とはゞみずとやいはん玉津島かすむ入江の春の曙

と侍る様也。玉津島の有さまをこまかに詠じたらんより彼浦の氣色眼前にうかびて、多くは風情こもりて聞ゆるなり。大方歌の徳は三十一字の中に多くの心をよみあらはすを徳とす。惡歌は三十一字の中にだにも其意たらずして言のあまる也。重言など心うき事なり。「夕されば門田の稻葉音ずれて」、「夕されば野邊の秋風身にしみて」、「まのの入江の濱風に」なばは、皆餘情ある歌ども也。歌のおもてはさしたる曲節も見へねども、詠出せる様さすがに哀も深く淋しさも增りて感情ある歌ども也。亦かゝらねども能歌はよみし心もやがて身にしみて、げにもと覺ゆるもあり、貫之の「いもがり行は冬の夜の」とよめる歌は聞ば淋しくもさむくも覺えて感情深き歌也。

と說いて居る。要するに「餘情」はすなはち先きにのべた「餘韻」であり、「言の外に多くの心ある」ことであつて、その言外の心を形作る具體的な內容は、しみじみとした哀感・さびしさであることが窺はれる。長明無名抄はこの「餘情」の內容を「幽玄」だとして居り、前揭、和歌に於ける題材の把へ方の定型化によつて歌の衰へたことを嘆じ

た個所につゞいて、

こゝに今の人歌のさまの世々によみふるされにける事を知りて、更に古風にかへりて幽玄體學ぶ事のいできたるなり。

と言ひ、更にその幽玄體のいかなるものであるかを、つぎのやうに說いて居る。

幽玄の體まづ名をきくにもまどひぬべし。みづからもいと心得ぬ事なれば、さだかにいかに申すべしとも覺え侍らねど、よく境に入れる人々の申されし趣は、詮はたゞ言葉にあらはれぬ餘情、姿に見えぬけしきなるべし。心にもことわり深く、言葉にも艶極りぬれば、これらの德おのづから備るとこそ。

さうしてこの事をさらに種々の譬へを引いて說明する。

たとへば秋の夕ぐれの空のけしきは色もなく聲もなし。いづこにいかなるゆゑあるべしともおぼえねどすゞろに淚こぼるゝ如し。これを心なきつらのものは更にいみじと思はずたゞ目に見ゆる花紅葉をぞめで侍る。又よき女の恨めしきことあれど言葉にもあらはさず深くしのびたる氣色などをほのぼのと見つけたるは詞をつくして恨み袖をしぼりて見せんよりも心ぐるしうあはれ深く侍るべきが如し。

又霧の絕間より秋の山をながむれば見ゆる所はほのかなれどおくゆかしく、いかばかりもみぢわたりておもしろからん、限りもなくおしはからるゝおもかげは、ほとほとさだかに見んよりもすぐれたるべし。

すなはち、幽玄とは言葉のおもてに表現し盡さぬ、言ひさしたところに醸しいださ れる嫋々たる餘韻、表現の埒外におのづから想察せられねばならぬ第二の世界であるとするのであり、その內容とするところは、右の譬喩からも想定せられるやう、に、やはりしみじみとした哀感・寂寥感を基調とするさびたる美であり、そこにはなほ、いはゆる妖艶美も豫想せられて居るやうであるが、それは兎に角としても、和歌祕傳抄のいはゆる「餘情」と無名抄說くところの「幽玄」とは、如上の第二の世界であると言ふ點では全く一致するものであつた。

新古今集時代の和歌が、古今集を範としながら、その古今的な世界のほかに、新しい第二の世界を「餘情」といふ形で創り出だした事は充分に注意せられてよい。いま、「餘情」の有する具體的な內容はしばらく別問題として、どうして「餘情」といふやうな形で新しい境地が創造せられるに至つたかについて一言して置きたい。

前掲のごとく、和歌祕傳抄は、二條爲氏の江上春望と題する歌

人とはゞみずとやいはん玉津島かすむ入江の春の曙

をあげて、玉津島の實景を「こまかに詠じたらんより」、はるかにこの歌の方が、餘情としてかの浦の景色を眼に浮ばしめるものだ、と述べて居るのは、此の際はなはだ興味がある。すなはち、この歌が玉津島の情景に關して一つの「餘情」を持ちうるのは、「玉津島」が歌枕として既に一定の約束を背負つてをり、また「水邊の春曉」が一つの歌題としてもともと一定の内容を豫想して居ればこそ可能なのである。つまり、「玉津島」と「かすむ入江の春の曙」といふ二單位の言葉は、その背後を夥しい傳統の蓄積でもつて掩護せられて居るが故に、正にその故に、それらについて「こまかに詠じ」ることなくしても、當時の人々によつて享け入れられることが出來るのであり、そこで「人とはば見ずとや言はん」といふ表現がはじめて意義を持つに至るのである。この歌の「餘情」は、かくして表現の埒外に第二の世界として現はれ出るわけである。爲家の詠歌一體が題詠としての名所歌に關して、

名所をよむ事、常に聞なれたる所をよむべし。

大方題に名所をいだしたらんに、讀ならはしたる所ども、さらでは少よせありぬべからんをもとめて、案じつゞけて見るべし。花さかぬ山にも花さかせ、紅葉なき所にも紅葉をせさせん事、只今其所に望て歴覽せんに、花も紅葉もあらば景氣にしたがひてよむべし。さらではふるき事をいくたびも案じつゞくべきなり。おほよどの浦にも今は松なし。住吉の松も浪かけず。かゝれどもなをいひふるしたるすぢをよむべし。ながらのはしなどは昔より絕にしかば、ことふりにけり。水無瀨川水あれども水なしとよむべき也。かくは思へども、今も又珍しき事どもいできて、むかしのあとにかはり、一ふしにてもこゝのついでにいひ出づべからんには、樣にしたがひて必よむべきなり。ことひとつしだしたる歌は、作者一人のものにて、撰集などにも入るなり。

と述べて居るのも、この間の消息を物語つてくれるものの一つとし注意せられなければならない。（この點に關してはなほ後にも述べる）。かくのごとくして、新古今時代の和歌は、それが强力な傳統の支配の下に身を置くことによつて、まさにそのことを前提條件としてはじめて彼等の「餘情」を創り出す可能性を獲たのであつた、といふ事情を看取しなければならぬ。讀者のすでに氣づかれたやうに、「餘情」の

問題に關する前揭の祕傳抄の所論は、たとへば近世に於ける近松の藝術論(註)などとは、全く對蹠的な立場を採るものであり、後者が傳統の制約を强く拒否し現實を彼等獨自の新しい眼で見直さうとするものであるに對して、新古今時代の見解は飽く迄も傳統を重んじ、傳統に反抗するのではなくしてそれに服從し、傳統の中に自已を置くことによつて、その埒内に第二の自己を產み出さうとするものであつたのである。

以上のやうに、新古今時代の和歌が、傳統の强い支配の下に、極めて柔順に彼みづからを置きつつ、その發展の面を、殘された一つの間隙から伸ばして行つたその方向が、謂ふ所の「餘情」であり「餘情」は、しかも、傳統にたよることによつてのみ創り出されることをえたものであつて、こゝに、當代の和歌に於ける强い傳統主義の態度を見ることが出來たのであつた。さうして更に、「餘情」とは、いはゆる霧の絕間から秋の山を見る場合のやうな、見えざるものへの憧憬であり、又たとへば、色も聲も無き秋の夕ぐれの空の景氣のごとく、言葉に言ひあらはしえないイラチオナルなものであり、要するに、明瞭とか確實とか完備とかいふものとは全く對蹠的な諸性格を

備へ居るものであつて、このことは「餘情」の有する感情内容が畢竟一抹の哀感・寂寥感であつたことと共に、この時代に於ける莊園貴族の物の見方・考へ方の特性たる、反現實的・逃避的・神祕的・宗敎的傾向の反映と見なければならないものであつた。

〔註〕淨るりは憂が肝要也とて多く「あはれ也」なんどいふ文句を書き、又は語るにも文彌節様のごとくに泣くが如く語る事、我作のいき方にはなき事也。某が憂はみな義理を專らとす。藝の六義が義理につまりてあはれなれば、節も文句もきつとしたる程いよ／＼あはれなるもの也。この故にあはれを「あはれ也」といふ時は、含蓄の意無うして結句その情うすし。「あはれ也」といはずしてひとりあはれなるが肝要也。たとへば松島なんどの風景にても「アヽよき景かな」と譽めたる時は、一口にて其景象が皆いひ盡されて何の益なし。其景をほめんとおもはゞ、其景のもやう共を、よそながら數々言ひ立つれば、よき景といはずしてその景のおもしろさがおのづとしるゝ事也云々。

とあるが、ここでは、淨瑠璃と和歌との文學形態としての相違は、しばらく度外視してよい筈であるから、和歌秘傳抄の所說と近松のこの立論とを、文字通り文面のままに比較して少しも差支へない。

二

新古今時代の和歌が、古今集を範とすることによつてその題材を固定せしめ、題材の把へ方・表現の趣向を定型化し終つた點に關しては、すでに歌合の判詞や歌論書の所論によつて、簡單ながら眺めて來たのであるが、この事は、言ふまでもなく、當代の作品によつて、最も直接に示されて居ることである。新人と見られる曾根好忠や俊頼の家集に在つても、その新しさは、たとへば從來詠じふるされてゐる草木以外に新奇な草木を詠みはじめたとか、在來用ゐられなかつた嶄新な用語を使用したとか、事は取材・語彙の量の增加にとゞまるのであつて、新しい素材を新しい態度で把へたのでもなく、またさうした本質的な新しさの獲得からおのづから要求せられた新語の使用でもなく、その實體は飽くまでも同時代の和歌と異るところの無いものであつた點に注意して置くべきである。ただ、右のやうな瑣末な消極的な新しさにもせよ、そのやうなものを彼等が當代の歌壇に齎らさざるを得なかつたところに、何かしら新しい境地を摸索しつつあつた歌壇の動きの、一つのあらはれを見なければならぬことは、これまた看過することの出來ぬ點ではあつた。

このやうな動きが新古今集的なものとなつて一應定着したのであるが、こゝでは、主として定家の歌を取り上げることによつて、新古今時代の歌を考へて見たい。

和歌に於ける素材・着想・主題のすべては、古今集以後固定・定著したが、そのやうな謂はゞ「和歌的なるもの」への一應の反省が持たれたのは新古今集の時代であつた。定家の歌に

あはれいかに霞も花もなれ〳〵て雲しく谷にかへる鸎（韻歌百二十八首）

といふのがあり、これは言ふまでもなく、鶯のうへをおもひやつたものだが、「霞も花もなれ〳〵て」と言つたところに、從來の固定した「和歌的なるもの」への、作者自身の反省の一つのあらはれを摑み取ることが出來るやうに思はれる。

忘られぬやよひの空のうらみより春のわかれぞ秋にまされる（關白左大臣家百首）

これはあたかも、清輔が

薄霧のまがきのはなの朝じめり秋は夕べとたれかいひけむ（久安百首）

といひ、後鳥羽院が

見渡せば山もとかすむ水無瀬川夕べは秋となにおもひけむ（元久詩歌合）

と詠じ給うたのが、「秋は夕ぐれ」（枕草子）といふ「常識」、すなはち傳統、に對する一つの反省であつたのと同樣である。

いかにしてしづ心なくちる花ののどけき春の色と見ゆらむ（皇后宮太輔百首）

この歌は言ふまでもなく紀友則の

ひさかたのひかりのどけき春の日にしづ心なく花のちるらむ（古今集）

を本歌とするものであるが、定家が近代秀歌にも秀歌體大略にも（小倉百人一首にも）採つて居るほどのこの歌の、歌境に對して、今一應の反省をめぐらして見たものに他ならない。

われぞあらぬ鶯さそふ花の香は今もむかしのはるのあけぼの（院二十首）

これも亦、業平と友則との次の歌

月やあらぬ春やむかしの春ならぬわが身一つはもとの身にして（古今集）

花の香を風のたよりにたぐへてぞ鶯さそふしるべにはやる（同右）

を本歌とするのであるが、「今も昔の」と言つて居るところに、和歌の領域に在つて定型化して居る特定の情感・情景・景物に對する反省——それが肯定的なものである

にもせよ――の態度を窺ふことが出來る。またたとへば

ちはやぶる神代のさくら何故によし野の山をやどとしめけむ(關白左大臣家百首)

も亦、從來春の歌には殆ど例外なく、吉野山の櫻が歌はれて來た、その習慣に對して反省せられた作者の心が、和歌的な作法に從つて、趣向化せられた歌であつたと見なければならない。

さて、このやうな、傳統的な「和歌的なるもの」への一應の反省が、和歌に對するどのやうな新しい態度を生せしめたか、といふ問題こそ、新古今時代の歌の本質を明らかにする根本的な問題である筈である。このことに關しては、すでに當時の歌論書や歌合の判詞の言ふところを材料として考へてみたのであるが、こゝにあげた三四の歌によつても窺はれるやうに、傳統に對する反省の結果は、決してそれに對する根本的な否定ではありえなかつたのである。たとへば、傳統化せられて居るところの秋の美に對して新しく春の美を主張するやうな場合といへども、それは決して從來の美を否定して新しい美を代置するやうな態度ではなくして、實は、すでに常識的なものとなつて居る舊來の美をも肯定しつつ、それもよいが又これも

ひとしほよい、といふ風に新しい美を提出するのであつて、しかもその新しい美たるや質的には舊來の美と少しも變るところのないものであつた——そしてまた、さうでしかあり得なかつた——から、そこに詩想の複雜さ・豐富さがおのづから結果するのであつた。この時代の和歌の目ざして居た「餘情」が、傳統を肯定することによつてのみ創り得られたのと同樣に、今のべた詩想の複雜化もまた、和歌美の傳統の埒内に在つてはじめて可能となつたのである。和歌のこのやうな複雜化—「餘情」の創造も亦その一つの現はれであるが——の實體を最も端的に示すものが、かの本歌取りの歌である。

本歌取りといふことを極めて廣義に解するならば、その起源は恐らく萬葉の昔にたづねることが出來るが、作歌に際して採られる意識的な手法としてのそれは、先づ古今集時代の知識主義・知的遊戲の作歌態度に發するものと見るべきであらう。しかし新古今時代に於ける重要な作歌手法としてのそれは、當代の強い傳統尊重の態度から出て居るのであつて、本歌取りの確立者と言はれて居る定家が

ふるきをこひねがふにとりて、むかしのうたのことばをあらためず、よみすへたるを、すな

はち本歌とすと申す也(近代秀歌)

と言ひ、或はまた、現代歌人の歌は取るべからずとして、古歌をも明らかに古歌と知れるやうに取るべきであると言つて居る(同上・毎月抄・詠歌大概)のは、よくこの間の消息を物語るものである。さうして、このやうな形での傳統尊重は、從來の定型化せる「和歌的なるもの」の、側面からの援助を求めることとなるのであり、從つてそこに詩想の複雜化が結果するのである。

雪のうちに春は來にけりうぐひすの氷れるなみだ今やとくらむ(讀人不知)
花の香を風のたよりにたぐへてぞ鶯さそふしるべにはやる(紀友則)
谷かぜにとくる氷のひまごとにうちいづる波やはるのはつ花(源當純)

この三つの古今集の歌のうち、はじめの二つを本歌とした寂蓮の次の歌

鶯の涙のつらら聲ながらたよりにさそへ春の山水(六百番歌合)

や、後の二つを取つた家隆の歌

谷川のうちいづる波も聲たててうぐひすさそへ春の山風(院初度百首)

などでは、それぞれ一首を以て本歌二首分の詩想を合せ歌ひえてをり、謂はゞ量的

に複雑化せられた場合であつて、この種の本歌の取り方は定家にも多く見られるのであるが、またたとへば、

霞より鶯さそひ吹く風にとやまもにほふ春のあけぼの（院五十首）
白妙の袖かとぞ思ふわかなつむみかきがはらの梅の初はな（同右）
（春日野のわか菜つみにやしろたへの袖ふりはへて人の行くらむ（古今・貫之））
あさ綠玉ぬきみだる靑柳の枝もとををに春雨ぞ降る（院二十首）
（淺みどり絲よりかけてしらつゆを玉にもぬける春のやなぎか（古今・遍昭））
春の夜は月のかつらも匂ふらむひかりに梅の花はまがひぬ（後早卒百首）
（月夜にはそれとも見えず梅のはな香を尋ねてぞしるべかりける（古今・躬恒））
はなの色のをられぬ水にさす棹のしづくもにほふうぢの河長（拾遺愚草・下）
（春ごとにながるる川をはなと見て折られぬ水に袖やぬれなむ（古今・伊勢））
大空はうめのにほひにかすみつつくもりもはてぬ春の夜の月（建久・仁和寺宮五十首）
（照りもせず曇りもはてぬ春の夜の朧月夜ぞめでたかりける（大江千里集））

などにも見られるやうに、多く五句のうちのなかばを割いて本歌を踏まへ、殘りの

なかばを以て新しい歌境を詠じるといふ行き方であつて、本歌の知巧的・概念的な性格を解消しつつ、一つの情趣的な境地にまで高めるのである。このやうな點が、上掲の家隆などと稍々異なるところで、正徹物語が

定家と家隆と本歌のとりやうおもふにいさゝかかはりたる也。定家は本歌の心を取りてよむ事はなき也。家隆は本歌と同じ心なる歌のまゝ見え侍る。

と言つたのは、この點を指したものであらう。

ところで、特定の古歌を「その歌をとれるよと、きこゆるやうに」明瞭に踏まへた所謂本歌取りの歌のほかに、たとへば

若菜つむ都の野邊にうちむれて花かとぞ見るみねのしらゆき（建久・仁和寺宮五十首）

のごときものになると、これはむしろ、特定の古歌を踏んだと言ふよりも、若菜摘み及び殘雪を花にまがふといふ二つの傳統的な和歌的境地を繼ぎ合せた歌と見るべきでこの歌の上句と下句とは、それぞれその背後に、夥しい古歌が從來詠じつゞけて來た歌境を豫想するものでなければならぬ。またたとへば

心あてにわくともわかじ梅の花ちりかふさとのはるのあわ雪（院五十首）

は言ふまでもなく古今集の

心あてに折らばや折らむはつ霜のおきまどはせるしら菊のはな(躬恒)

を踏んでは居るが、この歌の主題として取り上げられて居るところの、梅花を雪にまがふといふ詩想は、どの古歌を本歌として居るといふよりも、

梅の花それとも見えず久方のあまぎる雪のなべて降れれば(古今・詠人不知)

梅の花こひつつをればふる雪を花かも散ると思ひつるかな(日本後紀・桓武御製)

山高み降り來る雪を梅の花散りかも來ると念ひつるかも(萬葉卷十)

など、舊くから詠みならはされて來て和歌獨自の詩境・趣向となつて居るものに他ならぬのである。

明けばまた秋のなかばもすぎぬべし傾く月のをしきのみかは(花月百首)

この歌では、傾く月を惜しむ、暦の上での秋の半の過ぎ行くを惜しむ、といふ二つの「和歌的」な詩情が結び合はせられて居る。季節の推移を暦と對比しつつ其處に詩的興味を求めることは古今集以來しきりに行はれるのであるが、その卷頭の歌

ふる年に春立ちける日よめる　在原元方

〻年のうちに春は來にけり一年をこぞとやいはむ今年とやいはむ

は古今集當時に在つてもよき歌と考へられたに相違ないし、俊成もその古來風體抄に

この歌まことに理つよく又おかしくも聞えてありがたくよめる歌なり

と評して居るほどのものであつて、このやうな着想・趣向は爾來日本文學に於ける重要な詩的態度として承けつがれ、和歌・連歌・俳諧の季題の問題を考へるに際して、度外視しえない重點となるものである。定家にあつても

朝がすみ隔つるからに春めくは外山や冬のとまりなるらむ（初學百首）
吉野山霞める空をけさ見れば年はひと夜のへだてなりけり（二見浦百首）
春來ぬとけさみよしののあさぼらけ昨日は霞む峯の雪かは（院初度百首）
鶯もまだいでやらぬ春のくもことしともいはず山風ぞ吹く（內大臣家百首）

など、この種の着想になるものは極めて多い。上揭の「明けばまた秋のなかばもすぎぬべし」の歌もまたやはり古今以來のこの「和歌的」な着想に據つたものであることは言ふまでもない。たゞそれが古今集の元方の場合の如く概念に終始するこ

となく、作者の生きた感動となつてあらはれて居る點が異なつて居るのである。

要するに、特定の古歌に據る所謂本歌取り以外にも、この時代の和歌に在つては、長い傳統が創り上げたところの「季題的なるもの」「歌枕的なるもの」など、換言すれば「和歌的なるもの」に強く依據することによつて、それ自身を成り立たせて行くものであつたのである。さうして、新古今時代以後も長く——或る意味では現代に至るまでも——このことが和歌について言へるのであるが、それらに關してはなほ後に觸れる。

さて、このやうな强力な傳統の支配の下にみづからを置いて居た歌人定家にも、その全歌作中には、一應、リアリスティックな傾向を示すものが無いではなかつた。彼の家集拾遺愚草から任意に數首を拾ひ出して見ると、

いかにしていかに知らせむともかくもいはゞなべての言の葉ぞかし(初學百首・戀)

なにとなく心ぞとまる山のはにことし見初むる三日月のかげ(二見浦百首・春)

見渡せば花ももみぢもなかりけり浦のとまやのあきの夕ぐれ(同右・秋)

風立ちて澤邊にかけるはやぶさの早くも秋のけしきなるかな(十題百首・鳥)

夕立のくもまの日影はれそめてやまのこなたをわたるしら鷺(同右)
深草のさとの夕かぜ通ひ來てふしみのをのにうづらなくなり(同右)
人とはぬ冬の山路の淋しさよかきねのそばにしとゞおりゐて(同右)
谷ふかみまだ春しらぬ雪の中にひとすぢふめるやまびとの蹤(讃歌百廿八首・春)
ゆきなやむ牛のあゆみに立つちりの風さへあつきなつの小車(同右・夏)
たごの浦浪もひとつに立つ雲の色わかれゆく春のあけぼの(內裏百首・春)
夕づく日むかひの岡の薄紅葉まださびしきあきのいろかな(拾遺愚草・下)
小倉山しぐるゝ頃のあさな〳〵昨日はうすき四方のもみぢ葉(同右)
吹きはらふもみぢの上の霧はれて嶺たしかなるあらし山かな(關白左大臣家百首・眺望)

右のうちでも、特に「夕立のくもまの日影」・「たごの浦浪もひとつに」・「吹きはらふもみぢの上の」などには、自然に對する苛酷なまでに冷靜な凝視、その冷徹・的確な再現を看ることが出來る。そこからはもはや、傳統的な舊い和歌的着想や常套的な「見立て」や、從つてそれらがおのづから採らしめる類型的な修辭、などは、一應その姿を消し去つて居る。(右の引例のうちには本歌取りの歌もあるけれどもこゝでは問題

とする要は無い)。われわれは其處に、對象に對つてリアリスティックに肉薄して居る歌人定家を見ることが出來るのである。

ところで問題は、言葉の正しい意味に於けるリアリズムが、此處に在つたか否かである。この場合、定家の態度は一應リアリスティックではあつた。つまり、從來はよりアイディアリスティックに對してゐたその同一の對象にむかつて、この場合に關する限りに於ては、よりリアリスティックに立ち向つてゐると言ふことは出來る。ところで、大切なことは、此の際の對象もまた、依然として「春の曙」であり「秋の夕ぐれ」であり、その景物としての花や紅葉であり、霞や霧や時雨であつて、その他のものではなかつた、といふことである。なるほど、霧の吹き拂はれて行く秋空にくつきりとその姿を現はす紅葉の嵐山は、まことに迫眞の神技を以て生き生きと描き出された。古今集時代の歌人ならば、少し主題が異なるけれども例へば、

たがための錦なればかあき霧の佐保の山べを立ちかくすらむ（紀友則）

といふ風に歌ふところである。定家の歌の方がこの歌よりも、また一般に新古今時代の歌の方が古今時代のそれよりも、よりリアリスティックな態度を示して居

るといふことは事實である。しかしながら、この場合、自然の、彼等歌人の全生活に對する位置、つまり、和歌と生活との關係といふ點では少しも變りがないのである。古今人も新古今人も、たとへば自然を對象として作歌する場合、巨大な自然のあらゆる面のうち、どの面に作家としての眼をつけるか、又同時に、彼等の現實生活の中のどの位置に身を置いて對象に立ち向ふか、といふ根本的な問題に關する限り、兩者は異なるものではないのである。自然にも、享樂の對象としうる靜かな優しい面もあれば、恐怖に値する荒々しい破壞的な面もあり、惠みに滿ち溢れた生産的な面もある。又作家の現實生活にも色々な面がありうる。殊に新古今時代は、すでに述べたやうに、一つの大きな變動期に際して居たから、かの方丈記が述べて居るやうな樣々な世相が、相ついで彼等の眼前に現象して來て居り、人々の生活を切實に搖り動かして居た時代であつた。上掲の定家の歌だけについて見ても、それらは養和元年(1181)から貞永元年(1232)に至る半世紀に跨がる制作であり、その間には源平二氏の鬪爭・平氏の沒落・賴朝の開幕・承久の亂といふごとき大事件が踵を接して繼起して居る。このやうな鬪爭や政變を生ぜしめるに至つたその同

一の根據が、宮廷内にも政權の移動をめぐる深刻な鬪爭を頻發し、政權の所在と深い關係のあつた歌壇も亦、當然その餘波をうけて狂瀾の渦中に引き入れられて居たのである。和歌の領域以外では、この頃方丈記はすでに成り、平家物語も亦その原形を世に出さうとして居たのであり、宮廷的作家といへども、その或る者は、何らかの意味で現實に直面し、作家としてこれと取り組まうとさへして居た時期であつた。しかし、歌壇に在つては、對象の選擇もその取り上げ方も、――すなはち「何を」如何に」描くかと言ふ根本問題に關しては――舊來と少しも異なるところを示し得なかつたのであつた。(「何を」「如何に」描くかは作家の自由意志によることであつて、藝術の自由はここになければならぬ、などと言ふ古風な俗論は、今日すでに批判濟みである)。定家といへども、彼の日記が物語るやうに(註)、除目に屢々洩れたり、極端な貧乏に虐げられたりして居り、この封建社會の轉換期がもたらす苛酷な現實に、典型的な現象に、その身を晒した多くの貴族達の中の一人であつた。それにも拘らず彼は、彼を取り卷く諸々の現象、彼自身の實生活を切實に搖り動かすやうな現象の本質を看拔くことも、それによつて作家としての新しい道を示唆されるこ

ともなかつた。たゞ、歌壇に於ける爾他の同時代人と同じやうに、頽落してゆく者の無意識な防禦體勢で、守成的態度・傳統主義を採らざるを得ず、他方、その時代の生々しい現實が彼等に押しつける不可抗な壓力の故に、何かしら絶望的な・悲哀に滿ちた・逃避的な氣分に誘はれて、すでに述べたやうな、悲哀の情緒の美しさ、隱遁者の非現實的な薄明の世界を彼等の藝術の領域に築き上げるに至つたのである。定家が

すべてよむまじきすがた詞といふは、あまり俗にちかく、又、おそろしげなるたぐひを申侍べし(毎月抄)

と言つたのは、同時代人の見解を代辯して居るものであり、和歌を現實生活との全圓的な繋がりに於ては見得なかつた彼等としては、まことに自然な立言であつた。定家の父俊成が、作歌に際して、

深更にとの油ほそく、有かなきかのにむかひ、なをしのすゝけたるうちかけ、ふるきゑぼし耳までひき入給ひ、脇息により桐火桶をいだき、詠吟のころ忍びやかにして、夜たけ人しづまりぬるにつけて、うちかたぶきよごとなきたまへるとなん(さゞめごと・上)

といふ風であつたことは有名な話であるが、彼が、このやうな特殊な「舞臺裝置」の中に身を置くことによつて精神を統一しようと欲したところにも、その藝術觀の非現實的・逃避的な實體が雄辯に物語られて居ると考へることが出來よう。

新古今時代の作家が、對象を無限の世界の中から如何に限定・選擇し、それを生活の如何なる面に照應せしめつつ取り上げたか、すなはち「何を」「如何に」表現したかといふ根本問題に關しては、定家もまた決して例外的な存在ではなかつたし又ありえなかつた。右の點からすれば、さきに引例した若干の、極めてリアリスティックな傾きを示す彼の歌も、前掲長明無名抄が一部の和歌に對して

……今はその心いひつくして、雲の中にさま〲の雲を求め、氷にとりて珍らしき心をそへ、錦に異なるふしを尋ぬ

と言つて居たのと同じやうに、和歌に對する根本的な見方が變つたのではなく、彼の詠歌の多くやその歌論が示して居る如く、從來の和歌觀の傳統の上に立脚しつつ、謂はばたゞその手法の上に、或る場合にはリアリスティックなものが現はれたと言ふに過ぎないのである。さうして、たとへば「吹きはらふもみぢの上の」や「夕立

のくもまの日影」等々の歌に端的に顯はれてゐるそのリアリスティックなものの據つて來たるところは、やはり、この時代の新しい文學としての方丈記や戰記文學の作者たちを搖り動かしたところの、あの轉換期の深刻な現實に他ならなかつたと思はれる。この時期の一莊園貴族として經驗しなければならぬ生活上の矛盾を、彼も亦徹底的に經驗したのであつたが、時あつて、晴れがましくあわただしい公の生活から逃れ、小倉の山莊あたりで、しづかな己れに歸つて、長い間の歌作の對象であつた自然と對ひ合つたやうな際には、謂はば强ひられた・使ひふるした鑄型を捨てて、自然をまともに眺めて見る機會が無いではなかつたであらう。このやうな際の詠歌に、おのづから一つの「眞實」が掘り當てられて來ることのあるのも當然であらうと思はれる。しかしそれとても一時的なもので、彼がリアリストとして新しい己れに轉身することも、和歌をリアリズムの文學に立て直すことも、彼には到底不可能なことであつて、やがては古典研究に立て籠るに至つたのであつた。さうして、「和歌」は結局「和歌」として繼承せられて行つたのである。

〔註〕取花宮退下、甚雨、暗夜無松明、貧窮現身（正治元年九月十九日）
今夜有除目云々、連夜寒風心神無爲方、地下之身進退惟谷、衰齡卅八、毎望傍人榮貴只預運命（同十二月廿九日）
院尊勝陀羅尼供養也、貧乏依無衣裳不可出仕之由、日來窮屈今日大臣殿御供闕如云々、仍可參由申了（建仁元年三月二十七日）等々。——明月記

第三節　和歌の傳統と連歌・俳諧

一

新古今時代の和歌は、右に略述したやうに、古今集以來の傳統を強く支持し、まさにそのことに據つて「餘情」の美といふ新しい境地を拓き得るとともに、他方にはまた、多かれすくなかれ誰もが其の點からは眼を外らしえなかつたところの、あの轉換期の劇しい・根深い社會的動搖にうながされて、細目的にではあつたけれども兎に角にも一應のリアリスティックな眼が、舊い歌人達にも開かれて來て、新古今調といはれる獨自の歌境を展開したのであつた。しかし言ふまでもなくそれは、決

して從來の「和歌的なるもの」への對立として發展して行つたものではなかつた。和歌に對する對立物として一應そのスタートを切つたものは、定家もそれを好んだと言はれる連歌であつたのだが、周知のごとく、それは宗祇の時期に到つては全く「和歌的なるもの」へ引き戻され、更にそのやうな連歌への對立として立ち現はれたものが、近世の俳諧であつたが、これ亦少くとも蕉風の時期には、再び「和歌的なるもの」へ復歸するに至つて居るのである。これらの點については後にも觸れるのであるが、この節では、上來述べて來た一定の和歌の傳統が、連歌・俳諧をどのやうに規制して行つたか、その一つの、しかし根本的な、顯はれとしての季題の問題を如何に理解すべきであるか、といふ點について一瞥して見たいと思ふ。

昨日こそ年は極てしか春霞春日の山にはや立ちにけり（萬葉・卷十）

ふる年が逝き新しい春の訪れたのをおどろき歡ぶ萬葉人のこゝろを、この歌はわれわれにはつきりと見せてくれる。われわれの古い詩人たちが、自然を通して、如何に鋭敏な觸角を「季節」に對して動かしてゐた人々であつたかは、萬葉以來の詩

歌が明瞭に物語つて居るのである。

しかし、そのやうな季節感は、古今集の時代に這入ると、もはやそれは季節感ではなくして、季節に對する知的な關心・遊戲的な興味となつて固定して行つた。

年のうちに春は來にけりひと年を去年とやいはむ今年とやいはむ(古今・卷一)

季節の移り替りに對する一つの感興を主題として居る點では、先に擧げた萬葉の歌と同樣であるが、季節に對する眼・季節に對して喚び起される感興そのものの實質は全く一變して來て居り、この古今集の歌などでは、在來の、すでに一つの自然觀上の傳統となつて居る季節的關心に、知的遊戲の衣裳を纏はしめて、全く異なつたものに仕立て上げて居るのである。それと同時にまた、季節的關心——それが實感に據るものか常識によるものかは別として——を唯一の足場とすることなしには、當代の歌の多くは成り立ち得なかつた程であつた。

冬去り春來るよろこびを歌ふにも、その着想にはもはや數種の型が生じてしまふ。「年內立春」「春風解氷」、或ひは雪と霞、雪と鶯を以て去りがての冬と忍び寄る春との交叉を歌ひ、花と見まがふ雪を以て春待つこゝろを詠じ出す、等々であつた。

このやうな季節的關心はまた、個々の季節的景物に對する取り扱ひをも類型化する。和歌の題は、春のものとしては霞・鶯・若菜・梅・柳・歸雁等々であり、それらをも、その何れの面から取り上げるかはおのづから一定して居り、霞は衣に譬へて「ぬきを薄み山風にこそ亂る」と言ひ、柳は絲によそへて「白露を玉にも貫ける」と歌ふたぐひであつた。

うち霧らし雪は降りつつ然すがに吾家の苑に鶯鳴くも(萬葉・卷八)

春たてば花とや見らむ白雪のかかれる枝にうぐひすの鳴く(古今・卷一)

淺綠染めかけたりと見るまでに春の楊は芽ばえけるかも

青柳の絲の細しさ春風に亂れぬい間に見せむ子もがも(以上萬葉・卷十)

あをやぎの絲よりかくる春しもぞ亂れて花のほころびにける

淺みどり絲よりかけて白露を玉にもぬける春のやなぎか(以上古今・卷一)

和歌に於ける季節的關心の實質は、萬葉と古今とではこのやうに異なるけれど

も兎に角にも何らかの意味で季節への、従つてまた季節的景物への關心が持ちつゞけられ、さうしてそれらには一定の型が生じたのであつたが、このことは直ちに連歌の領域にも移された。

まづ宗祇の時代を中心とする連歌を通觀して見ると、一句が全く和歌的――古今集に於て固定せられた――な着想によつて仕立てられて居るもの、もしくは修辭上和歌を踏むもの、或はその双方を兼ねたもの、が極めて夥しく見出される。

老のなみ氷を出づる春もがな(竹林抄)
谷風にとくる氷のひまごとにうち出づる波や春のはつ花(古今)
雪ながら山もとかすむ夕かな(下草)
見渡せば山もとかすむ水無瀬川夕は秋となにおもひけむ(新古今)
雪に梅やみはあやなきにほひかな(同上)
月夜にはそれとも見えず梅のはな香を尋ねてぞしるべかりける(古今)
はるの夜の闇はあやなしうめの花色こそ見えね香やはかくるる(同上)
たつ春に三冬もつきぬ今年哉(薗塵)

朝かすみきのふ立ちしや去年の春(下草)
去年立ちし春も今朝しる霞哉(壁草)
　年の内に春は來にけりひと年を去年とやいはむ今年とやいはむ(古今)
その他和歌的な着想によつて仕立てられて居る發句を列擧すると
散る花に明日はうらみん風もなし
咲けば散ることはりしらぬ花もがな(竹林抄)
山の端にかすむや名殘庭の雪
春雨をおは緒によれる柳哉
朝霞かくさば花のしるべかな
見ぬ人をうらやむ花のあらし哉(老葉)
梅いづく袖はうつしのにほひ哉
うぐひすの羽風はちらせ花さかり(下草)
春の心しらすは曇月夜かな
花さかり雪もまことの深山かな(萬塵)
花さかり落葉にかへる梢かな

はなさかり誰かおぼゆる日數かな
かつとけてむすぶばかりの氷かな
淺みどり鶯さそふ柳かな(壁草)

又、右例と明確に區別することは出來ぬが、修辭上古歌に據つてをり、着想亦和歌的なるものの例をあげると、

しら雲のたてるやいづこ花ざかり
いつはりのある世に散らぬ花もがな(老葉)
五月まつ花をもよほす郭公
われみてもいく久かたの秋の月(下草)
雨に今いくかは木のめ春のはな(壁草)

また例へば「三月盡」の句をならべて見ても

散らでけふ三月をしたふ花もがな(竹林抄)
けふのみとおもはでのこれ春の花(老葉)
ためしにはなさじよとまれ今日の春(園塵)

と言ふやうに、逝く春を惜しむこゝろが、全く古今的な着想に於て表現せられて居るのである。

さて、このやうな強力な和歌の傳統の中に在つて、多少とも新しい境地に向つて一歩を踏み出さうとしつゝある傾向をも若干見出だすことが出來るのである。それは、着想の型は依然和歌的ではあるけれども、そこに稍々世俗的な、卑近な色彩を添へて來つゝあるものである。

この場合、世俗とか卑近とかいふことは、在來の和歌的生活、すなはち莊園貴族的な美的生活が理想としてゐた「美」に對して、歷史が推し移した新しい現實の生活が押し出して來るところの、いはゞ一つの新しい「美」に他ならぬもので、それは詠歌に對しても何作に對しても、よし一應は和歌的な着想の鑄型に賴るにしてからが、そこに何程かの新しい視野を展いて來るのである。

待人にひと春まけよ遲櫻

花に風よはるや待ちし遲櫻(老葉)

散る花を追かけて行くあらし哉(傳定家作・玉海集・山の井)

うらむなと花の跡といふあらし哉（下草）
霞ふくあらしや花の朝きよめ（園塵）

右の句に現はれて居る發想法は、たまたますべてが擬人法を採つて居るが、擬人は古人集にも勿論夥しく見出だされるけれども、その際、擬せらるべき人。は、王朝歌人としての人。であつて、その人は生き生きとした現實的な人間ではなしに、類型化せられた「花鳥風月」を、類型的に詠じること以外に出ることを許されなかつたところの、正にそのやうな特定の人間であつた。從つてその擬人は、それはそれとして調和したものであり得たのである。しかし、連歌の場合はこれと趣を異にして居る。この場合、擬人せらるべき人は、もはや上述のごとき宮廷歌人的な人ではなくして、より現實的な現代人としての人であつた。このことは當然着想の細部が現實的となり、從つて又その用語も雅語を離れて俗語となる、といふ結果を生じる。しかもこの際、着想の型は前述のやうに飽く迄も和歌的であつたから、そこには一つの不調和を生じて來る。まさにこの不調和こそが、連歌に於ける「滑稽味」と呼ばれるものを生み出す根源でなければならない。

連歌の滑稽味は、このやうにして、傳統的な・貴族的なるものと、現代的な・現實的なるものとの、交叉するところに釀し出だされるものであつたが、さうして又この現實的な傾向が、とりもなほさず和歌の發展としての連歌の本質を規定する要因をなすものであつたが、連歌人のこの現實的な眼は、單に和歌の傳統の中に在つて、上述のやうな滑稽感を創り出すためにのみはたらいたのではなかつた。それは和歌的な傳統的な世界を踏み越えて、新しい――一應「新しい」――對象に向つても注がれるに至つた。

水たまり梅ちる庭のながめかな
若草にまじる二葉の小松かな
散る花の音きく程の深山かな(竹林抄)
月おつるあさしほ早し夏のうみ(下草)
水鷄なく門田木ぶかき柳かた
海はれて遠山さむき朝戸かな(壁草)

こゝにはもはや、傳統的な固定したものと、現代的な新鮮なものとの交流から來る「不調和」(滑稽味)は無い。たゞ現代的な眼があるだけである。これらの句のいちいちの材料となつてゐるものは、庭に散る梅であり、若草・水鷄・門田・柳であり、櫻の散る深山であり、海に傾く月であつて、その殆どすべてが、和歌のすでに取りあげて居る材料である。しかしながらそれらは、たとへば鶯の鳴く庭に散る梅の花ではなしに、水溜りのある庭に散る梅の花であつたし、落花を雪と見る鶯や「香をだにのこせ」と惜しむ宮廷人が居るのではなしに、ただ水溜りが其處にあるだけであり、そのやうな庭に梅が散るだけなのであつた。つまり一つの「寫生」の句が發生したのである。ここに連歌の、和歌の傳統からの飛躍が見られる。

しかし連歌は、なほこの際にも、少くともその材料に關する限りに於ては、すでに和歌の取扱うた自然・季節的景物を主として取り扱つて居り、更に、その現實的な眼も、それを人生の他の面には向けえないで、客觀的な生活の現實からは切り離された特定の自然の中にのみ、いよいよ鋭く向けて行つたといふ點に留意して置かなければならない。ただ古今集時代の和歌に在つては、自然を知的に人生から切り

離して、遊戯的に自然と人生とを並立せしめて居たのであつたが、この時期の連歌に在つては、かの新古今時代歌人としての定家の場合と同様に、時代がおのづから彼等に與へた此の現實的な新しい眼で自然を見つめることによつて、自然の――それは勿論特定の自然ではあつたけれども――すがたを一應リアリスティックに再現するに至つた、といふ相異があつただけである。宗祇の時期に於ける連歌のこのやうな態度は、のちの蕉風俳諧に對應するものであるが、それでは貞門および談林の俳諧に在つてはどうであつたかといふ點について簡單に考へて見よう。

ふるとしに立春ありければ
去年今年げに諸白の霞かな
風の手や氷のひまの水なぶり
闇の夜は鼻を目となすや梅の花（玉海集）

これらの貞門の句は、言ふまでもなく古今集の歌（すべて前掲）を踏まへて居るのではあるが、その踏まへ方は、上述の連歌の場合、すなはち「朝がすみきのふや立ちし去年の春」「老のなみ氷を出づる春もがな」「雪に梅やみはあやなきにほひかな」などと

は全くその趣を異にして居る。貞門のこれらの句は、本歌のイミテーションではなしに、本歌をことさらに破壊することによつてナンセンスたらしめるものであ る。連歌に在つては、原則的には和歌の傳統のもたらす特定の自然觀に立つて居たが、貞門に在つては、新しい自然觀を獲得したのではなくして、在來の自然觀を破壊することによつて一定の滑稽感を生ぜしめようとするのである。古今集以來、連歌を經て貞門俳諧に至るこの過程は、傳統的自然觀の自壊の經路を示すものとして興味がある。

二月の雪とけて落つるや衣川

雪の山鬼一口の春日かな(玉海集)

これらはレディー・メイドの和歌的自然觀を、本朝文粹や伊勢物語・謠曲の語句を以て擬裝し・歪曲するところに效果をねらつたものであつて、前揭の諸句とその質を同じくして居る。

連歌がその一面に、新しい現實的な態度と、舊い因襲的・常套的な態度との相剋を、おのづから生じて來、そこに一つの滑稽感を生み出して行つたことはすでに述べ

たが、貞門俳諧に在つては、自然に對する限り、未だそのやうな現實的態度を持ちえて居らず、ただ舊來の自然觀を一定の方法で破壞しようとする態度を示して居たのであつた。新しい現實的態度は、後に西鶴などによつて、自然に對してではなくして人事――町人の經濟的生活面――に對して採られるに至るのであるが、貞門の時代には未だそれを見出だすことが出來ず、新しい現實的眼孔を具備するまでの準備として、舊きものの破壞に向つて、その努力が集められて居たのであつた。

談林の祖宗因に在つては、貞門と同樣、傳統破壞の態度を見ることが出來るが、それも單に古典に寄生してナンセンスや哄笑を生み出すやうな境地にとどまることなしに、古典を改變して全く新しい句意を創り出だす所にまで來て居る。

からし酢にふるは泪かさくら鯛（梅翁宗因發句集）

〔春雨のふるは涙か櫻花ちるを惜しまぬ人しなければ（古今）〕

それ一種で野邊の宿かせ鶯菜（同上）

〔思ふどちそこともしらず行き暮れぬ花の宿かせ野邊の鶯（新古今）〕

蔦楓腹に茂るや十團子

〔宇津の山に至りて……蔦葛は茂りていと心細く〕(伊勢物語)

從つて、新しい題材が開拓されて行く結果をも生じたのであるが、西鶴に至ると

吹貫の嵐も白しいかのぼり

といふやうな古歌のもぢりや

世界はひろし海見ぬ國もあるぞかし

雲の峯山見ぬ國の拾ひもの

といふごとき、彼の諸國咄や町人ものの根柢をなして居るところの、大袈裟に言へば一種の文明批評的眼孔、すなはち一つの新しい現實觀に立脚する句もあり、また極く稀には

闇はあやなし川舟の車の音浪の聲をしるべぞかし

五月雨や淀の小橋の水行燈

のごとき、稍々新鮮な寫生の句もあるが、

曲水の水のみなかみや鴻の池

しれぬ世や釋迦の死跡にかねがなる

剃さげ頭世の風俗やけふの月
　牢人や紙子むかしは十文字
　大晦日定めなき世のさだめ哉

といふやうな新しい世相を吟じた句が生み出されることによつて、俳諧の領域が擴大せられることとなつたのである。しかも、右の引例はすべて發句であるが、その附句に於ては特に如上の新しい世界が鋭く描き出されるのである。それらの點については後の章に於て詳述する。

以上、和歌・連歌・俳諧をつなぐ自然觀の發展を極めて大摑みに眺めてみたのであるが、それは決して、古今集が固定した自然觀の單純な自己發展ではなくして、常にその對立物との相剋によつて屈折せられた複雜な發展であつた。さうして、このやうな發展の具體的な把握と、それらを規定した社會的條件への理解とが、つぎに來るべき蕉風俳諧の本質を摑む爲の重要な鍵となるのである。由來、「俳句性」の問題は、自然觀の問題をその核心とするものであり、俳諧的自然觀は、蕉風の確立とともに固定するのであつて、蕉風の俳諧はまた、和歌もしくは和歌化せられた連歌へ

の對立物として發展したものではなくして、あたかもその逆のものであつたのであるから、その自然觀の根幹には、遠く古今集以來の和歌の傳統が太く貫いて居るのであつて、このやうな蕉風俳諧を理解することによつてのみ、俳句性の問題への正しき解答が求めえられるわけである。蕉風俳諧の成立やその特質については、後の章で述べるのであるが、こゝでは如上の觀點から蕉風の俳諧を眺めて置かうと思ふ。

二

蕉風の俳諧が、かの謂ふところの「誠の俳諧」の理論にうかがはれるごとき、一つの新鮮な寫實主義をその根柢に横たへて居り、しかもその寫實が、一應歴史性を度外視することによつてのみ考へ得られるやうな、完全に自由な「寫實」ではなくして、そこに一定の限界をおのづから規定せられて居つたところの特定の「寫實」であつて、それは近松に於ける「類型論」(後述)の成立と全くその事情を同じくし、その實質をも等しくするものであつたこと、ならびに、蕉風が兎に角にもその一面に、一つの寫實主義理論を力强く把持し、作品の上にもそれを具體化しつつあつたにも拘らず、な

ほ他の一面に於て、創作方法としてのその寫實論を規定したところの、世界觀としての現實主義とは、全く相容れない現實逃避的態度——たとへば古典への迎合・復歸の態度や、題材・主題の町人的なるものからの後退などのごとき——を著しく前面に押し出して來て居たこと、さうしてまた、そのやうな矛盾が如何にしてもたらされたのであつたか、言ひ換へれば、貞門・談林の先行諸俳諧が切り拓いて來たところの、俳諧近世化の過程を、どの面に於て承け繼ぎどの面に於て阻止し或は拒否したのであつたか、などの諸點は、以下に取り上げようとする課題と緊密なつながりを持つて居るものであるが、それらに關しては便宜上すべて第五章にゆだねようと思ふ。

ﾚ行く春をあふみの人とをしみける　芭蕉

先師曰。尙白が難に、近江は丹波にも、行春は行年にもなるべしといへり、汝いかゞ聞侍るや。去來曰、尙白が難あたらず、湖水朦朧として春をゝしむに便(たより)有るべし、殊に今日のうへに侍ると申しき。先師曰、しかり、古人も此國に春を愛すること、をさ〳〵都におとらず。去來

此一言こゝろに徹す。行年近江に居たまはゞ、いかでかこの感のましまさん、行く春丹波にゐまさばもとより此情うかぶまじ、風光の人を感動せしむる事眞なるかなと申。先師曰、汝や去來、ともに風雅をかたるべきものなりとよろこび給へりしか。（去來抄・先師評）

右の引用個所から、われわれは蕉門に於ける寫實論や所謂「觸れる・觸れぬ」「動く・動かぬ」の論などさまざまの問題をつまみ上げることが出來るわけであるが、こゝでは主として自然觀の問題、ひいては俳諧に於ける季題的なるものに就いての問題に少しばかり觸れて見よう。

この芭蕉の句に對する尙白の非難は、初五の「行く春を」は「行く年を」とも動き、また「近江の人」は「丹波の人」にも觸れる、つまり、一句が、決して他の言葉によつては置き代へられぬやうな拔き差しのならぬ獨立性を持つては居ない、といふ意味である。ところで、この句は言ふまでもなく「行く春」の句であるから、尙白の言はゆる「行く年」の場合は當然問題の外に置いて、われわれは

行く春を近江の人とをしみける

行く春を丹波の人とをしみける

といふ、尙白にとつての二つの可能な場合について考へて見ればよいわけである。「近江の人」でなくてはならぬとする芭蕉の論據は、去來の所說をも是認した上で、更に

古人も此國に春を愛すること、をさ〳〵都におとらず

と言ふのである。ここに芭蕉が「古人も云々」といふ言葉によつて表現して居るものの實質は、實に「さゝなみの志賀の都」以來の和歌の傳統に他ならぬのであつて、ここでは此のことは充分注意に値するものでなくてはならない。さうして又これは、去來の芭蕉支持の論據の一つたる

湖水朦朧として春ををしむに便有るべし

とも不可分に結びついて來る。すなはち「古人」が「此國に春を愛」した理由が、この地の「春を惜しむに便ある」特殊な地勢的條件に直接に存したのではなくして、疑ひもなく、近江湖畔の暮春を詠じることの多かつた「和歌の傳統」が、この兩俳人をして右のごとくに主張せしめたのである。（去來の今一つの論據となつて居るところの

「殊に今日の上に侍る」といふ別の理由はしばらく措いて、原則としてはその「誠の俳諧」論に示されて居るやうな蕉風の寫實論――心を、あらゆる先入觀念や傳統的約束から解き放たれた白紙の狀態に置いて、對象をその有るがまゝの姿に於て把握せよと言ふ――が、もしも純粹で强靱なものであつたとするならば、右のやうな和歌の傳統への歸伏は、たとへそれが無意識的であらうとも、決して蕉門にとつては許容せられる筈のものではなかつたであらう。しかし事情は全く異なつて居た。たとへば次に揭げる一例が最も明瞭にそれを物語つて居るやうに、蕉門の寫實論は、個人的な特殊な「寫實」はたとへそれが眞實であらうとも、またよく言ひおほせて居らうとも、決して許容しないのである。すなはち

夕ぐれは鐘をちからや寺の秋　　風國

此句はじめは晚鐘のさびしからぬといふ句也。句は忘れたり。嵐國曰、此頃山寺に晚鐘をきくに、曾てさびしからず、依て作す。去來曰、是殺風景也。山寺といひ、秋のゆふべといひ、晚鐘といひ、寂しき事の頂上也、しかるを一端游興騷動の內に聞、さびしからずといふは一己の私なり。風國曰、此時此情あらばいかに情有とも作すまじきや。去來曰、若し情あらば斯

の如くにも作せんかと今の句に直せり。勿論、句勝れずといへども本意を失ふ事はあらじ。

(去來抄・同門評)

右は去來の言葉であるけれども、無論芭蕉の見解がこのやうなものであり、從つて蕉風の主張がさうであつたことは言ふまでもない。要するに、詩材としての山寺の晩鐘は寂しいものと定められて居り、しかもそれは和歌以來の傳統であつて、假に寂しからずそれを聽くやうな場合があらうとも、そのやうな個人的な特殊な感懷は「一己の私(わたくし)」であり、詩材としての資格を具へぬものだとせられるのである。從つてこのことは、「行く春」の句が現實に琵琶湖畔で吟詠せられた文字通りの「寫實」であつたか否かに關することなく、芭蕉の「古典への迎合」の態度――西鶴などに於ける古典への身構へとは全くその質を異にするところの――を、充分裏書きするものと見なければならぬ。引例は省くが、其角の「下臥につかみわけばや絲櫻」の句に對する芭蕉の批判(前掲書・先師評)にも同樣のことが窺はれるであらう。

さて、はじめに返つて、芭蕉が元祿四年の春近江に住して居た頃の作と推定せられるこの句は、去來が「今日の上に侍る」と言つたやうに、事實は、當面の實景實感を吟

じた句に相違なからうが、今われわれが問題にしなければならぬ點は、そのやうな事實ではなしに、かつ又、そのやうな「事實」にもかゝはらず、この句を吟じた際の芭蕉が、他の場合の彼と同樣に、「和歌の傳統」に對するむしろ積極的な支持の態度を示してゐるといふ點でなければならない。（しかも、このやうな態度を彼にもたらしたものは、その前時代的な・謂はば武士的な――このことは、比喩的な言ひ方をすれば一面に於ては貴族的であり又他の一面に於ては農民的であることを結果する――世界觀に他ならぬのであるが、すべてこれらの關係についてはここでは述べない）。

すでに說いたやうに、この句が飽くまでも「行く春を近江の人とをしみける」でなくてはならず、決して「行く春を丹波の人とをしみける」であつてはならぬといふ、芭蕉にとつて拔き差しのならない根據は、彼にとつて近江の湖畔が「春ををしむ便(たより)有る」ゆゑであり、何故にさうであるかといへば、それは「古人も此國に春を愛すること、をさ〳〵都におとら」ぬゆゑであつて、必ずしも「湖水朦朧として」居るところの、此の地の現實の有るが儘の姿が、一定の寫實主義者としての芭蕉の採用する客觀的な

創作方法に對して、好適な素材を提供したからではなかつたのであつた。現實の素材を、このやうな形で採り上げさせたものは、この地を「志賀の都」として詠歌しつゞけて來たところの「和歌の傳統」であり、從つて蕉風の正しい俳諧鑑賞の眼にとつては、この句の背後に、そのやうな「傳統」が携へて居るところの既成(レディメイド)の美的感情を、おのづから豫想するものでなければならない。この句の非難者たる尙白は、その點を看取しえなかつたわけである。(强ひて憶測するならば、尙白はもと貞門の出であり、貞門は和歌の傳統を單にその皮層に於てのみ受け取つたに過ぎないのであつたから、彼がこの芭蕉の句に對する評價を上述のやうに誤つたのも不思議ではないと思はれる)。

ところで、湖を有するこの土地が、和歌の歴史に在つて、兎に角にも一つの詩材としての型をつくるまでに至つたのは、それが廢都となつて以來のことであり、それこそ「湖水朦朧として春を惜むに便有る」ゆゑであつたらう。かくして謂はゆる歌枕としての「志賀の都」や「鳰のうみ」は、當然それ自體に、またその言葉にさへも、一定の豫備的知識・豫備的情趣が附帶せしめられて來る筈である。和歌や特に俳句のご

とき短詩形の文學が、その詩形の框の中に在つて、能ふかぎりその内容を擴充しようと欲する時、これらのレディーメイドなるものに結びつかうとするのは極めて自然でなければならぬ。（もちろんこの說明の仕方は結果から逆に述べたものであつて、正しくは、何故にかゝるレディーメイドなるもの丶成立が可能であつたかが第一の問題であり、そのやうなレディーメイドなるものに依倚することの可能のゆゑにこそ、俳諧は和歌から派生することを許されたと見るべきであることは言ふまでもないのである）。さきにも觸れて置いたやうに、和歌に於て歌枕や普く歌枕的なるものが多く取り上げられ、四季の景物に大體一定の類型が生じ、それが墨守せられるのも、半面に右のやうな事情が存するからである。この點に謂はゆる「季題」の發足があるのであつた。從つて、このやうなものが實質上我が國古來の文學論、特に歌論上の重大な問題となつて居たのは、まことに故なきことではない。

「行く春を」の句に於て、「近江の人」がこの句を動かぬものとするといふ芭蕉の見解の根柢には、「近江」の持つ前述のやうなレディーメイドの詩想・詩情——わが國に於ける詩の長い歷史が洗練し凝結せしめたところの——に依據することを是認す

る傳統的な一つの詩觀が潜んで居り、それは俳諧に於ける「季題」の成立を決定したものと同一の詩觀であることを見たのである。

このやうにして、和歌にその源を發するわが國の小詩形文學は——狂歌・川柳などは別として——右のごとき「季題的」なるものの掩護に俟ちつつ、その前進をつづけたものであり、たまたまこの「行く春」の句に示された芭蕉の詩觀にも、上述のやうな傳統に頼らうとする態度が看取せられたのである。さうして、詩形からの、並びに一般に傳統の制約を常に強く受け勝ちであつたところの、上古以來のわが國の文學觀（これには言ふまでもなく社會的根據がある）からの、當然の結果としての、これらの「季題」的なるものが、季節ならびに季節的景物の範圍内に在つて、謂はゞ約束化せられ明文化せられたものが、すなはち謂ふところの「季題」であつたと見なければならない。從つて、季節に關するもの以外にも、實質上の「季題」はわれわれの文學に夥しく見出だされるものであることに留意して置く必要があるだらう。

しかしながら、芭蕉がたまたま上掲の句に於て、この季題的なるものへのあのやうな依據の態度を示したことは、われわれが一應形式的に理解した季題的なるも

のの制約に服したためではあつたけれども、そこには言ふ迄もなく、彼の抱いてゐた強い前時代的世界觀が規定したところの、一定の文學觀と一定の方法とが、最後の決定的な要因として横たはつて居たためであつた點をも見逃してはならないのである。

「季題」に關する論議が近來さかんに行はれるやうであるけれども、それへの解答の道は、先づその歴史性・社會性を正確に捉へることを措いては、殆ど無結論に陷るであらうといふ點に、われわれは充分考へ及ばなくてはならぬのである。

第四節　和歌の永續性と現代短歌

古來わが國の文學が、創り出し・發展させ・死滅せしめた多くの文學形態の中に在つて、和歌特に短歌のみが、ひとり全文學史を通じて、とにかくにも今日に至るまで「生きつづけて來た」といふ事實は、一體何に原因するものであらうか。

われわれがここで此のやうな問題を提出するのは、ほかならぬ如上の現象を通じて、あるひは、素朴に理解された「藝術の永遠性」の立論への證査を求めようとした

り、又あるひは、抽象的に把握された「國民性」「日本的なるもの」と日本藝術との決定的な相關を說かうとしたり、等々の危險な試みが今日とかく爲され勝ちであるためであつて、決して、客間用の無意味な話題として、或は講壇風の煩瑣な論題としてこれを取りあげるのではなく、生ける今日的な問題として、之を持ち出さざるを得ないからに他ならない。

さてこの問題を取り扱ふに先立つて一應規定して置かなければならぬことは「永續」といふ言葉の意味であるが、それはひと先づ「今日もなほ制作しつづけられ鑑賞しつづけられて居る」といふ程の單純な意味にとつて置くべきである。なぜなら、もしこの言葉を、言葉の正しい意味に於ける「生命」の持續、言ひ換へれば、積極的な指導的な役割の把持といふ意味に規定するならば、この課題ははじめから成り立たぬものとなるからである。これらの點に關しては漸次あきらかにして行くつもりであるが、なほ、上のやうに「永續」を現象的な意味に規定するにしても、この場合それは、和歌に於ける享受者乃至作者の量の、他の文學形態に於けるそれとの多寡の問題、とは直接關はりの無いものであるといふ點にも留意して置かなければな

らぬ。この量の問題は決して單純に量の問題たるに止まらず、實は質の問題の一つの顯はれなのだが、それについても亦のちに明らかにして行くはずである。

「永續」といふ言葉を一應このやうに規定した上で、改めてわれわれの和歌の歷史を振りかへつて見ると、各々の時期によつて、その「永續」を可能にする條件こそそれぞれに異なつては居るものの、從つてまたそこに、歌壇の消長や歌風の變遷は見られるけれども、とにかくにも記紀・萬葉のいにしへから現代に至るまで、それが「永續」して來て居ることは明白な事實である。ところで、この長い年代のあひだ、單一の文學形態として生きつづけて來て居る以上、そこには、その長い年代に涉つての和歌を通じて共通する何ものかが見出だされなくてはならぬ筈であつて、この共通するものこそが、和歌永續性の問題を解くための最初の鍵でなければならない。

すでに述べて來たやうに、萬葉と古今と新古今との和歌は、少くとも明治以前に於ける全和歌の實質をそれぞれ遺すところなく具備して居るものであるが、これらの和歌に共通するものを抽き出して見ると、それは、つぎのやうなものであつたと見ざるをえない。卽ち、たとへば自然的現象を對象とする場合ならば、自然の有

するあらゆる爾他の面は默殺し、社會的人間がその全生活に於て自然と繋り合ふ種々の面の中での、謂はば人生の裝飾としての自然を抽出し、それを風物的・靜物的に取り上げようとするのであつたし、また人事を對象とする場合も同樣で、社會的人間としての樣々な營み——それには鬪爭や破壞や建設や等々の面があり、自然そこからは深刻な憎惡や焦慮や恐怖や絶望などの感情も釀し出されるわけだが——の中から、謂はゆる「俗ならぬ」優しい一面のみを抽出し、しかも、單純な、彼等宮廷的貴族としての、謂はば本能的・生理的な、感傷的・咏嘆的な局部に焦點を定めることによつて、それらを取り上げようとするのであつた。　對象に向つての右のやうな視點設定の後に、それをそのまゝに詠じ出した場合が萬葉的な歌、それに知巧の網目をくぐらせたものが古今的な歌、そのやうなものの上に更に寫實的な性格を添加したものが新古今的な歌、といふことになるのであつて、とにかく、表現以前の、對象に立ち向ふに際しての、基本的體勢に關する限りでは、和歌はすべて同じであつたと見ざるを得ないのである。　說明の便宜のために、もつと粗雜な言ひ方をするならば、少くとも明治以前の全和歌史の基線に於ては、その取材の範圍が一定して

をり、その範圍内での素材の取り上げ方が、亦一定せられて居たのであつて、要するに、自然を對象とするならば山川草木・花鳥風月の有する、一應普遍的とも言ひうるやうな「裝飾的」な美を捉へ、また例へば、人への愛情を對象とするならば異性に對する、わが子に對するなどのやはり、一應普遍的とも言ひ得るやうな「本能的」な感情を捉へるのである。ところで、對象としての自然・人事に於ける右のごとき面は、自然や人事の有する「基本的」な「本來的」な「永遠」な「不變」なものであるかのごとくに見える。さうしてこのことは、條件づきでは正にさうである。咲く花を見ては美しいと感じ、異性に對してはいとほしく感じるといふことは、その限りでは恐らく「永遠」の眞實であらう。（しかし事實は、それらの美感や愛情といへどもその具體的内容は時と共に變化してをり、また變化して行くものであるといふことは説明するまでもない。しかし一方には又、如上の「基本的」な「本來的」なものは、社會生活の現實に於ける、尖端的な典型的な實相に比して、その變化の度が、遙かに少ないといふことも亦事實である）。ところで、大いに注意すべきことは、和歌はすでに述べたごとくそのやうな比較的に不變な・基本的なものをその對象として捉へるところの文學とし

て自ら(みづか)を誕生させた。遠い一定の時代に、文學がそのやうな「單純」な基本的なものを彼の對象とし、それに適した小詩形を獲得したことは極めて自然であつた。ところが、他のより新しい時代の文學が、それとは全く異なつた新鮮な在來は見る事を得なかつた對象に立ち向つて居たやうな時期に際してもやはり、すでに說いて來たごとく、和歌は從來と異ならぬ基本的體勢を守りつゞけたのである。たとへば新古今時代の和歌のごときがその好き例證であるが、しかしそれにも理由があつた。すなはち、新しく發生しつつある現實の積極的な面に敢然と立ち向ふ代りに、「不變」な、「基本的」な「眞實」に沈潛することによつて、おのれたちの必要に答へたのである。しかも、たとへその態度が、一應逃避的なものであつたにしても、それらの對象とするものが上に述べたごとき「不變」なものであつたればこそ、あの急激な轉換期に際しても依然和歌として存續し得たのであり、みすぼらしい亞流文學・擬古文學に陷ることなしに、和歌といふ傳統的形態に於ては、なほ舊來の境地を兎に角にも一歩高めることによつて、その存在の意義を主張することが出來たのであつた。

右に述べたやうな、新古今時代の和歌の有する歷史的意義がわれわれに示すと

ころの、その「永續」の事情は、まさに和歌永續の問題一般に對する解答への鍵となるべき根本的な要因を、あますところ無く提示して居ると思はれるのであるが、われわれの當面の問題としての現代短歌について考へて見る前に、新古今時代以後の和歌史に於ける一二の點に寄り道をして行かうと思ふ。

新古今時代の和歌は、その對象を複雜多面な現實の中から一定の態度に據つて選擇・抽出せられたところの、一應「不變」とも言へるやうな事象に採るといふ、その基本的體勢に關する限り、それ以前の和歌と全く異なるところが無かつたのであるが、新古今時代以後の和歌といへども、この點に於ては少しも異なるものではなかつた。（はじめ、そのやうな和歌への對立として出發した連歌もやがては和歌的なるものに歸復したし、更にそのやうな連歌への抗議者として發足した近世俳諧も亦、その本質に於て和歌的なるものに施回したことは既に述べた通りであるが、この事實は決して、和歌乃至は和歌的なる美の「永遠性」を物語るものでも何でもないのである。一つの新興文學として生れた連歌や俳諧が、それぞれ特定の時期に和歌的なるものへ歸つて行つたことには、言ふまでもなく避け難い社會的根據が在

つたのだが、それにしても、彼等が特に和歌的なるものの境地に還つたことには、何かしら美の普遍的なるものが、和歌的なるものの中に存するからではないか、といふ風に反問する人々が若しあるとすれば、そのやうな人々に向つてわれわれは次のやうに答へて置けば足りる。すなはち、すでに見て來たやうに、和歌はその基本的な態度に於て、相對的に「不變」的なものへ一定の視角を向ける文學であつたが、そのやうな對象の持つ美が、美として採りあげられるだけの何らかの意義を強く主張し得る場合は二つあると考へることが出來るのであつて、その一つは、たとへば新古今時代に於けるやうに、新しく生起して來る旺んな現實の諸相から眼をそむけようと欲する場合であり、その際、右のごとき一應不變な「自然美」や「人情美」が、そのやうな人々にとつての、謂はば防音裝置のほどこされた絶好の避難所となり得るからである。更に他の一つは、たとへば明治の文學復興の一翼としての子規の革新運動に於ける場合のごときであつて、この際には、個人の思想・感情の自由――個人主義――の立て前から、古典としての短歌・俳句の現代的再生が一應可能となり得たのである。以上のことは、和歌の永續性の本質を究めるに當つて、極めて重大

な焦點をなすものであるから、充分に留意して置く必要がある。新古今以後の和歌が、いづれもすでに述べたやうなその實、質、に於て、少しも異なるものでなかつたことは、も早おのづから明らかである。新しい歌境を拓いたと言はれる新葉集なども、その新しさは、曾ての曾根好忠や俊頼の示した新しさと同樣のものであるに過ぎないし、近世末期の橘曙覽のごときにしても、子規はその「新しさ」を極めて高く評價したけれども、さうして當時としてはそのことは寔に自然ではあつたけれども、なほ子規自身が

只杜甫の經歷の變化多きに反して、曙覽の事蹟は甚だ平和に甚だ狹隘に、時は逢ひ難き維新の前後に在りながら、幾多の人事好題目を其歌囊中に收め得ざりし事、實に千古の遺憾なりとす。（曙覽の歌）（傍點引用者）

と洩らして居るやうに、その和歌に對する身構へは、依然從前のものと異なるところは無かつたのである。

さてそれでは明治以後の和歌はどうであつたか。まづ、短歌が他の新興諸文學に伍して、新しい時代の文學として甦生し得た根據は、さきに一言觸れたやうに、こ

の時期に於ける社會的要求としての「個人の自由」の思想に在つたのであり「自由」の個人主義的理解からは、傳統的な和歌的感懷といへども、原則として、は、彼等新時代人の文學の內容たり得るものであるとせられたのであつて、決して、和歌がそれ自身本來的に永遠の藝術たり得る資格を備へて居るがためではないのである。さうして、子規が前掲曙覽論の一節でも

萬葉が遙に他集に抽んでたるは論を待たず。其抽んでたる所以は、他集の歌が毫も作者の感情を現し得ざるに反し、萬葉の歌は善く之を現したるに在り。他集が感情を現し得ざるは感情を有の儘に寫さざるがためにして、萬葉が之を現し得たるは之を有の儘に寫したるがためなり。曙覽の歌に曰く

いつはりのたくみをいふな誠だにさぐれば歌はやすからむもの

「いつはりのたくみ」古今集以下皆是なり。「誠」の一字は曙覽の本領にして、やがて萬葉の本領なり。萬葉の本領にして、やがて和歌の本領なり。我謂ふ所の「有の儘に寫す」とは卽ち「誠」に外ならず云々

と言ひ、その他彼の歌論の隨所で、萬葉をあげ古今をおとして居るのは、やはり當時

の「感情の自由」の要求からの當然の歸結であつたのである。

子規の革新運動以前の明治歌壇がいかに舊態依然たるものであつたかは茲に例示するまでもなく明らかであるが、それでは子規らの理想とする新時代の短歌とは如何なるものであつたかといへば、それは例へば「歌よみに與ふる書」（三十一年二月以降）の任意の一篇をひもどくことによつても明瞭に看取出來るのであつて、彼の革新の主唱は、大まかに言へば小說や戲曲に於ける逍遙のそれと同樣に、個人の感情・思想の解放であり、古今集以來の囚はれたる歌に對する抗議であり、現代人としての自由な美の建設への力說であつたのだが、そこにも尙おのづから一定の限界が橫たはつて居たことは、たとへば「十たび歌よみに與ふる書」に於て

> 愚考は古人のいうた通りに言はんとするにても無く、しきたりに倣はんとするにても無く只々自己が美と感じたる趣味を成るべく善く分るやうに現すが本來の主意に御座候
>
> （圏點は原文のまま）

と述べた後に

> 新奇なる事を詠めといふと、汽車、鐵道などいふ所謂文明の器械を持ち出す人あれど大に

量見が間違ひ居り候。文明の器械は多く不風流なる者にて歌に入り難く候へども若しこれを詠まんとならば他に趣味ある者を配合するの外無之候。それを何の配合物も無く「レールの上に風が吹く」などとやられては殺風景の極に候。せめてはレールの傍に菫が咲いて居るとか、又は汽車の過ぎた後で罌粟が散るとか薄がそよぐとか云ふやうに他物を配合すればいくらか見よくなるべく候云々（圏點は引用者）

と言ひ、汽車・鐵道などの所謂「文明の器械」を短歌の素材として「多く無風流なる者」ゆゑ採るべからざるものとしたり、若し採らうとするならば「菫が咲いて居る」とか「罌粟が散る」とかいふ情景を添へるより他に道が無いことを述べて居るのであるが、このやうな見解にも、子規の所論によつて代表せられた當代の新しい和歌觀・詩觀が、美に對する根本的な解釋に於て、未だ從前の傳統的見解からは獨立して居らぬことを看取し得るのである。つまり、子規に在つては、例へば汽車の疾走し去つたあとに罌粟の花が散つたと言ふ情景を有りの儘に表現した和歌ならば、それは一應現代和歌としての存在の意義があるけれども、汽車だけが主題となつて居るやうな歌は「殺風景」であり「無風流」であつて和歌として是認し難い、といふわけである。

革新者子規が「誠」といひ「有りの儘に寫す」といひ「寫實」といふのは、かくのごとくして、廣汎な「自由」な立場からではなしに、おのづから一定の限界を豫想するものだつたのであつて、それらの實質は、まづ素材に在つては「無風流」ならぬもの、換言すれば傳統的に詩的美感を與へうるものの範圍內で選擇せられなくてはならぬとし、從つて又その取り上げ方に在つては、對象を「風物的」・「靜物的」位置に於て眺めようとするものに他ならなかつたのであつた。結局社會的人間の全生活と短歌との關係は、言ひ換へれば前述の「對象に立ち向ふ際の基本的體勢」は、子規に在つても亦、長い和歌の傳統からの除外例ではあり得なかつたのである。

ところで、明治の二十―三十年代に於ける、俳句短歌革新者としての子規の內部に在つた詩人としての子規が、殺風景なもの無風流なものとして拒否した「文明の器械」も、やがて立派に詩の對象として取り上げられる時期が來て居る。汽車はおろか軍艦や飛行機さへもが――。

軍艦碇泊(一路)　　木下利玄

胴體を波に深くしづめ軍艦の取りつくしまもなく横たはりゐる

軍艦の八幡ゆるがぬ胴なかをさゞなみうてり灣のしづけさ（大正十三年）

飛行機（松の芽）　中村憲吉

なか空ゆ音ちかづきて水のごとき光りのなかに飛行機が見ゆ（大正二年）

伊太利飛行機來（くろ土）　若山牧水

濃くうすく雲がくりつつひとすぢに空わけきたるその飛行機は

出で迎ふわが飛行機と中ぞらにかたみに環をなし翔ひ澄めるあはれ

うるはしきその飛行機はありありとわがまなかひに翔ひうかびたれ

伊太利の旗じるし染めてまなかひに翔ひうかびたりその飛行機は（大正九年）

これらの中には、子規が條件つきで許容したところの「他に趣味ある者を配合」した歌もあるが、彼が斷然拒否した「レールの上に風が吹くなど」といふたぐひの歌もあるのである。しかしこれらは、短歌に對する根本的な見解に於て、子規のそれと異なつたものであるかと言へば、決してさうではない。たゞ和歌に於ける「風流」な

るものへの見解が推移したまでである。從つて原則としては、短歌の素材として「風流」なるものを採るといふ根本態度が改たまつたのではない。ものをその「裝飾」的面に於て捉へるといふ在來の和歌的方法とは少しも異なるものではなかつたのである。つまり子規が藤の花や芭蕉に立ち向つたのと根本的には同じ態度を以て、これらの現代歌人たちは軍艦や飛行機にも立ち向つて居るのである。すなはち、軍艦や飛行機の現代生活に於ける存在の仕方・その實體そのものからは眼を外らして、それらを沖の小島や天翔る鳥と同じやうに、私の所謂「風物的」・「靜物的」に自然の一角として取り扱つて居るのである。（このやうな基本的體勢に關するかぎりでは、萬葉以來のそれと異なるものではなく、たゞそのやうな體勢によつて把へた對象を、わが國の近代個人主義がたづさへる一定の「自由」な物の考へ方に從つて、近代的な「寫實」を行つたものがこれらの現代短歌であり、王朝的貴族がその特殊な知識主義・「ざえ」の尊重の態度によつて制作した古今集やその傳統の下に成つた和歌などと極端に異なつた面貌を示す所以なのである。）たとへば利玄の「胴體を波に深くしづめ」の歌にしても、軍艦を一つの自然物として見、その量感を中心に歌

つたものであり、軍艦からそれを除いては軍艦でありえず單なる一塊の物體となり了るところの、そのやうな軍艦の實體、軍艦の軍艦たる所以のものに、もともとこの歌は視角を向けて居るのではない。感覺のみを通じて捉へ得る軍艦の視角的な姿のどれかを歌ひおほせさへすれば、作者にとつても彼を圍繞する享受者層にとつても充分だつたのである。さうして、この作者がねらつたやうな軍艦の美は確かにわれわれにとつても一應美である。まさにこの點にこそ和歌の相對的永續性の祕密が潛んで居る。

それについては此の小論が漸次明らかにしてゆくのであるが、今すこし、そこに至るまでの說明をくり返して置かう。

牡丹（本所四ツ目牡丹園所見）　半田良平

土ほこり立ち舞ふ街を來しわれに牡丹の花はまことに紅し

鐵叩く音もこゝにはきこえ來ず牡丹の花はおほらかにひらく

廣庭の牡丹の花を見てあるき土をあさく踏むしめれる土を

のびのびと欠伸をしたり大輪の牡丹の前にしましたゝずみ（野づかさ）

牡丹　　木下利玄

牡丹花は咲き定まりて靜かなり花の占めたる位置のたしかさ
花びらの匂ひ映りあひくれなゐの牡丹の奥のかゞよひの濃さ
この室のしづもりみだるものもなく床の牡丹のほしいまゝに紅き
低き木の大き牡丹花なくなりてその根の土に花びらぞある
花になり紅澄める鉢の牡丹しんとしてをり時ゆくまゝに
床の間のをぐらきに置く鉢の牡丹白牡丹花は底びかりせり(一路)

牡丹　　古泉千樫

くれなゐの尺ばかりなる牡丹の花このわが室にありと思へや
大輪の牡丹かがやけり思ひ切りてこれを求めたる妻のよろしさ
瓶の中に紅き牡丹の花いちりん妻がおごりの何ぞうれしき
うつし身のわが病みてより幾日へし牡丹の花の照りのゆたかさ
まづしくて老いたる妻が心よりこの大き牡丹もとめけらしも(川のほとり)

右はいま筆者の座右に在る任意の歌集からかりに牡丹を詠んだ歌を抜き出し

て見たまでであるが、讀者もすでに看られた通り、利玄の場合は、牡丹の花を牡丹の花それ自體として凝視し、それを靜物的に、謂はば油繪風に描き出したものであり、他の二人の場合は、牡丹を、それが各自の實生活の一端と繫り合つて居るその結點に於て眺め、良平に在つては都會生活の喧噪や疲勞とそれからの一瞬の逃避、千樫に在つては貧困や病氣と老妻の「豪奢」な心づくし、といふ風に設定せられた位置に於て、自然の一角として牡丹を捉へて居るのである。このやうに自然物としての、靜物としての、まさにその範圍内に於ける牡丹の、どの面に眼をつけるかは三人によつてそれぞれ任意に異なつて居るのではあるけれども、しかし乍ら、社會的人間の全生活と自然との關係、そのやうな生活の中で自然が如何なる位置を占めるかといふ根本的な一點では、これらはすべて同一の立場に立つて居るのである。要するに自然を人生の「裝飾」としての一面に於て眺め、從つて、また逆に言へば、人生をそのやうな面――自然を「裝飾」としうるやうな面――に於て抽出し獨立せしめ問題とする、といふ生活態度・創作方法が、正統的な現代短歌に與へられた道なのである。だから一般に全和歌史の領域に在つては、このことは王朝以來の各々の時代

の歌人たちがそれぞれに受け渡ししつづけて來て、最後にこれらの現代歌人が受け取つたところのバトンなのであつた。

ところで、作歌に際して右のやうな基本的體勢が、われわれのどの時代の和歌にも共通するものであつたことは、上來執拗に述べて來たごとくすでに明白となつたのであるが、しかしながらそのやうな體勢は、約言すれば萬葉集の時代に成立したものが、古今集の時代に至つては莊園所有者特有の遊戲的生活態度、社會的生活からの隔離、といふ事情の支持のもとに改めて承けつがれ、爾來傳統的に繼承せられて逐、次、新、し、い、別、個、の、文、學、形、態、の、發、生、成、長、を、傍、觀、し、つ、つ、現代にまで受けつがれて來たのである。さうして平安朝以來今日まで、文學を生むべき地盤が幾たびか轉移したにも拘らず、尙かかる態度が「傳統」として存續することを許容した根據は、亦それぞれの時代によつて異なるのではあるけれども、たとへば明治の子規による革新が前述のごとく、當時の個人主義的自由思想の一發露であつたやうな、積極的な意義を持つ場合のほかは、多くは時代の片隅に巢喰ふ逃避的傾向と結びつくことによつて存續し得たのであつた。さうして、そのいづれにもせよ、それが他の

文學形態のごとく生滅することなしに永續して來たのは、これ亦上來のべて來たやうに、その對象とするところが人事・自然に於ける比較的「不變」と言ひ得る面であり、それらの有する「美」が、時代によつて、或は全生活的に把握せられるか又或は生活の一隅で受け取られるかの差異こそあれ、とにかくにも一應「美」として受け入れられうるものであるからである。しかもまた、對象がそのやうなものであり、かゝる對象を主題として取り上げるものである故にこそ、五句三十一音の舊い形式が、また現代語ならぬその用語さへもが、今日に至るまでひとまづ不都合なく採用せられ得るわけなのである。

以上で、現象としての和歌永續の、據つて來るところを明らかにし得たのであるが、更にわれわれは「永續」の歴史的意義について考へて置かなければならぬ。尤も、上來說いて來たところがおのづからこの點に觸れて居るわけであるけれども、ここで改めてそれらを整理して置かうと思ふ。

和歌の「永續性」は、世界の中から一應「普遍的」な「本來的」なものを抽出しそれを問題とするといふその方法に依つてのみ支持せられた。從つてそのやうな「普遍的」「本

來的」なるものが歴史的人間の全生活に於て如何なる位置を占めるか、といふ點に
われわれの考察を向ければよいのである。說明の便宜のため、かりに現代短歌が
自然を對象とする場合を主として考へて見よう。解答は極めて簡單である。現
代といふ、特定の歴史的時期に於ける、抽象的ならぬ生ける社會的人間としてのわ
れわれの全生活と、自然のあらゆる面の中から抽出せられたその「裝飾的」一面との
關係は、言ふ迄もなく、少しも「重大」ではない。それへの主觀的な解釋や趣味上の好
惡は別問題として、そのやうなものとしての自然は、それが存在しうることは事實
としても、現代生活の典型的な本質的な面とは何のかかはりをも持ち得ない。も
し持ちうるとすれば、全く別個の、慰安か逃避かの消極的・否定的一面に於てのみで
ある。從つて作家が「一木一草に全人生を發見」しようと「宇宙の實相に觀入」しよう
と、それらの「全人生」や「實相」は、實は人生でも實相でも何でもない單なる生活の破片
であり、いはば「天下の大勢」とは何の關係もない瑣事にすぎない。それらは、藝術を
社會生活から切り離して了ふ古風な人々、藝術を個人的所產としてよりほかには
理解しえぬ人々にとつてのみ幻想しうるお伽噺の國に過ぎない。和歌が人事を

對象とする場合といへども勿論同様である。たとへば親が子を思ふ情の切なるもののあることは寔に「千古の事實」であらう。しかしそのやうな事實も、抽象的にかかる本能そのものとして人間生活の中に浮んでゐるのではなしに、各々の時代にそれらの時代獨自の社會的條件によつて肉づけせられ、具體的なものとして立ち現はれるものなのである。從つて、このやうな抽象化せられ概念化された「千古の事實」は、如何に事實であらうとも人生を語つては居ないし、從つて又、作家が如何にその事實であることを語らうとも、それは決して全人生を描くことにはならぬのである。（觀念歌の問題もこの點から解決せられなければならない）。

ところで、讀者の注意を促したいことは、かく言へばとてわれわれは、現代短歌が、上に述べたごとき、現代社會生活の典型的な姿、すなはちその實體を歌はなくてはならぬと主張するものでもなければ、またそのやうなものを歌ひえないことを非難するものでもない、といふ點である。すでに見て來たやうに、われわれは現代短歌がかかるものを歌ひ得ない文學であるといふ事實を指摘し、その據つて來る所以を明らかにしたのである。短歌文學を他のものと區別する最後の條件として

の五七五七七といふ詩形も、それ自身獨立して存立するものではなくして、對象とその捉へ方の形式、換言すれば、現實に立ち向ふ基本的體勢が、おのづから規定したところの、他と代置し難い詩形であつたのだから、短歌が短歌でありうる爲の最後の防壁たる、この五句三十一音の詩形を廢毀しない以上、短歌は上來のべたごときものしか歌ひ得ないのである。たとへ軍艦や飛行機を歌はうとも、それらを自然の一細部として取り扱はざるを得ない以上、短歌を現代詩たらしめたことにはならない。（歌澤にも「飛行機」と題する新作があるが、それが江戸末期の四疊半音樂としての歌澤を、決して近代音樂に甦生せしめたことにも改裝したことにもならぬのと同じである）。更に又そのやうな新しい素材を通じて、近代的感覺――たとへば飛行機の持つ機械美や速力感――を表現しようとも、謂はゆる基本的體勢が變らぬ以上、現代的短歌とはなりえても正しい意味での現代詩たることは不可能である。短歌は飽くまでも短歌である。

和歌永續の實體はまことに以上のごときものであつた。現代短歌は、現實の典型的な・本質的な姿を、言葉の正しい意味に於ける客觀的「眞」を、捉へることを得ない。

從つてそれは、高い・積極的な方向にむかつて人々を組織することが出來ない。短歌が俳句とともに、その作家・享受者の量に於て、他のいづれの文學形態のそれをも凌駕して居るであらうことはおそらく事實かも知れないけれども、このやうな事實が少しもわれわれの結論に對する反證となりえないことは言ふまでもない。短歌享受者(從つて作家)の量の問題は、すでに繰り返し述べて來たところの、短歌をして短歌たらしめた條件――比較的な意味で「普遍的な」とも「永遠の」とも言へば言はれるやうな美を追求し、まさにそのことが規定した特定の短形式を所有する――と、そのやうな條件を條件として生かしうるやうな社會的地盤が、今日もなほ殘存して居るといふ事實と、特に今日のごとき時代に在つては、短歌の持つ如上の消極性が一般大衆の魅力となる傾向が極めて顯著であるといふ事情とから、解決せられなければならぬ。從つて、この量の問題は結局質の問題の倒影にほかならないのであつた。

かくのごとくして現代短歌は、明らかに和歌の「永續性」を特定の歷史的意味に於て示して居りこそすれ、このことは決して現代文學に於ける短歌の「優位性」・「主導

性」を意味するものではあり得ない、といふ點にわれわれは充分注意すべきである。「永續性」をそれ自體として抽象的に・固定的に理解することは、何ら意義なきことであるのみならず、すでに處々で觸れて置いたやうに、甚だしく危險である。すなはち、「よいものはよい」といふ俗論や、「藝術は永遠だ」といふ幻想や、そこから來る「藝術のよさ」に關する俗見や、藝術の發展に對する視力喪失や、或はまた、形式と內容との動的な相關への無理解や、日本精神・國民性への惡しき解釋や、等々と結びつくことによつて、文學・藝術論上の最重要な今日的課題の解決への最も惡性な妨害となるからである。

現代短歌の意義に關してわれわれの問題としなければならぬ重點は、單なるその「永續性」などに存するのではなくして、それは文學に於ける「優位性」の問題に設定せられなければならぬのである。

第三章　物語文學の成立

一

この章では、物語文學――すなはち平安時代に新たに登場して來た假名書きの小說的作品――の歷史的性格について考へて見るのであるが、まづ謂はゆる「物語の出で來初めのおや」たる竹取物語の分析からはじめようと思ふ。

竹取物語は、一般に傳奇もしくは傳奇的なる作品として理解せられて居るやうであり、事實、その素材としては傳奇的なものが夥しく取り上げられて居るけれども、反面にはまた極めて現實的な素材も取り扱はれて居り、かつまた一方には、それら各々の素材の現實的な取り上げ方をも見逅すことが出來ないのであつて、かたがた此の物語を傳奇と見做す見解には今一度反省せられなくてはならぬものがあるやうに考へられる。

さて、竹取物語をその全構成に涉つて分析して見た結果、物語としての態度・あり

かたを次の二點に歸結することが出來る。すなはち第一には「傳奇的素材の知的な取り扱ひ」であり、第二には「現實的素材の寫實的な取り扱ひ」である。

第一の、傳奇的素材の知的な取り扱ひに關しては、これを二つの方面から眺めて見ることが出來る。

その一は、傳說的世界を、結局實在せざるものとして、謂はゞ揶揄的・現實曝露的に取り扱ふ態度であつて、「空想的な」・「ロマンティックな」と言ふ態度からはおよそかけ離れたものである。かの蓬萊や南海などの扱ひ方に最も明瞭にそれを見ることが出來るのであつて、たとへば蓬萊は車持皇子のつくりばなしとして如何にもまことしやかに述べ立てられるのであつたし、また南海は大納言大伴御行の恐怖から生じた幻覺として滑稽化せられて描き出されて居るのであつた。このことは必ずしも物語の作者が傳說の世界を全面的に否定したといふ結論を生み出すものではないにしても、既存の傳說の世界に對して、言葉の正しい意味での「ロマンティックな」眼ざしを向けては居ないと言ふ證明にはなる筈である。今もし假りに竹取物語の成立した時代に浪漫的精神が一般的に存するものであつたならば、

蓬萊や南海はまことに恰好な文學的題材であり、作者はこれらを實在する神祕な世界として、憧れや恐怖の對象として、ロマンティックに取り上げたことであらう。しかるに事實は全く異なつて居る。曾ての傳說の世界は此處では虛言家の「つくりばなし」であり臆病者の「まぼろし」でしかなかつたのである。傳說の取り扱ひに於けるこのやうな「どんでん返し」・「二重性」は、前にも觸れたごとき、平安時代文學なかんづく古今集の頃までを限界として成長して來た特定の知的態度の產む所であると考へられるのである。

さて他の一つは、傳奇的・超現實的素材と日常生活的・現實的素材との矛盾・背反を合理化し統一しようとする態度であつて、ここにも前述の知的態度を看ることが出來るのである。この物語の末段、月の都と人間界との交渉に關する部分にそれが最も端的に現はれて居り、特に天上界の神女としてのかぐや姬と地上の娘としての彼女とを「著つる人は心ことになる」べき天の羽衣を以て連繫し、物語の中心となるべき女主人公としてのはたらきを統一し、女主人公をかく統一することによつて、結局全篇の構想・天上界と人間界との交渉をも亦統一した點や、局部的には、た

とへば不死の藥のつゞつまを合せた取り扱ひ方――「少しかたみとて、ぬぎおく衣に包まむとすれば、ある天人つゝつませ」なかつたり、みかどが「あふこともなみだに浮ぶわが身には死なぬくすりも何にかはせむ」と燒き捨て給うたりする點――などにも明瞭にそれを看取することが出來る。

更に第二の「現實的素材の寫實的な取り扱ひ」に關しては、人物やその行爲や環境などの表現にそれが示されて居る。五人の貴公子を描く個所に於ては、當時の貴族生活に現はれた好色・奸智・怯懦・打算・虛榮・無智・等々を寫實的に、揶揄的・暴露的に描き出して居り、竹取翁を描くに當つてはその善良で世俗的な人物や態度を極めてリアリスティックに寫して居り、また各々の人物の行爲に關しては、たとへば石作皇子・車持皇子等の「心のしたくみある」・「心たばかりある」行動をそのやうなものとして極めて細密にしかも合理的に描いて居るのである。中納言石上麻呂が燕の子安貝を獲らうとする逐一の手順の如何につゞつまの合つて居ることか。

これらを要するに、浪漫的素材と現實的素材との統一、傳說的世界と日常的生活との統一を、リアリスティックな視角に於て試みようとするものが竹取物語全篇

の根本的態度であると言ふことが出來る。

浪漫的・傳說的素材の取り上げは、記紀・萬葉・風土記などにもすでに現はれて居つたが、それらは傳說を傳說それ自體として取り上げるか若しくはそれらを回顧的・詠嘆的に取り扱ふかであつたし、更に日本靈異記のごときに降ると、一つの纏つた傳說集としての體裁を整へるに至つたけれども、なほそれは周知のごとく佛敎的傳說を主とした敎誡的文學であつたに過ぎない。しかるに竹取物語に及んでは、在來の傳說的素材を蒐集・整理・配合してそれらに知的な・寫實的な肉づけを施し以て一篇の寫實小說を形づくつたのである。これらの關係は、物語といふ假名小說の原初の段階に於ては極めて自然である。言ふまでもなく當時に於ける支配的な文學形態としての位置はなほ未だ短歌が把持してゐたのであつたが、主觀的・詠嘆的な短歌が、漸く知的・脚色的に赴かうとしつつあつた傾向には唯一の假名文字形態としての短歌がもはや短歌の形式に於ては盛り切ることを得ぬ新しい生活を、新しい發想を、當時の貴族社會が創り出して來て居たといふ事情が橫たはつて居た。この事情は假名文の隆昌を促した。假名物語はかくして世に現はれよう

として居たのである。この時代の短歌から出發して、短歌的世界を擴充しそれを散文形態に展開せしめたものに、歌物語と稱せられる伊勢物語があつたが、それが短歌の一展開・延長であつたがゆゑに、結局その根本的態度は主觀的・詠嘆的であつたことは當然である。竹取物語は、しかしこれとは行き方を異にし、短歌の形式では表現しえぬ生活面を文學的題材として取り上げようとした結果、短歌の傳統を離れた別個の文學的境地を開拓したものであつて、ここに伊勢と竹取との實質的な相違が横たはつて居ると考へられる。

竹取物語が取り上げようと欲したものは、すでに述べたやうに特定の傳說と當時の貴族社會に於ける日常的生活面とであつたが、一般に傳說について言へば、近くは萬葉の傳說歌が、更にまた佛典・漢籍のたぐひが、それぞれ異なつた形式に於てではあつたけれども、とにかくにもこれを取り扱つて居た。しかるに當代の貴族社會の日常生活面に在つては——和歌が謂はばその奇麗ごとの一面を取り上げて居た以外には——いまだ全くの處女地であつた。新しい生活面を直ちに新しい形式と新しい構想とに於て取材するといふことには常に技術上の大きな困難

が作なふ。このやうな時期に際して極めて恰好な據りどころは在來の傳說であつた。前述のごとく、すでに記紀以來、それぞれの時代の規定するそれぞれの態度を以て、一般に傳說を取り上げる經驗を終へて來て居り、しかも當時知識人の間に行き涉つて居たと信ぜられる漢籍・佛典中、人口に膾炙した多くの傳說が存したのであつたから、小說的構想をこれらの諸傳說に借り、それを通じて彼等貴族の現實の生活相を表現しようとするのは、極めて自然な徑路でなければならない。しかも又、そのやうな時期に當つて、當代貴族社會に於ける知識主義がこれらの傳說への特殊の興味を放射して居たのであつて見れば、それはなほ更のことである。

かくして、竹取物語に見出だされる謂はゆる傳奇的なるものは、結局その素材としての表現以前の特定の傳說自體に存するのであり、そのやうな傳說の取り入れはまた如上の文學史的必要に依るものであつて、決して傳奇を傳奇として取り上げたのではなく、現實生活面の表現の據り所として、その構想のための鑄型として、傳說を取り上げたのであり、從つてその態度は傳奇を傳奇としてそのまま享受しうるやうな、ロマンティックなものではなくして、文學的處女地たる當代貴族の日

常生活面への追求を目指すところの、リアリスティックな態度であつたと見なければならぬのである。

二

つぎに物語形態の他の一つを代表する伊勢物語について一瞥して置かう。謂はゆる歌物語が、和歌に於ける詞書きの成長によつておのづから成立したものであると言ふ見解は、その限りに於て正しいであらう。ところで長い詞書によつて和歌が掩護せられる例は、すでに記紀や萬葉に多く見出だされるところであるが、この際重要なことは、それが傳説や特異な事件・事態を歌ふ場合に於てでなく、日常生活的な戀愛事件・情事を歌ふ際の、詞書の擴張といふ點である。つまり在來の、戀歌が何故に大きな詞書を要求するに至つたかといふ點が注意せられなくてはならぬ。

和歌が自然を詠む場合にも人事を詠ずる場合にも、常に特定の身構へを設定して居たこと、戀愛を歌ふ場合ならば戀愛そのものの比較的に「普遍的」な、從つて個別性・具體性のより少い面を取り上げようとするものであつたことについては前章

で述べたのであるが、かの竹取物語が、當代の貴族生活に於ける日常生活面を描き出さうと欲したのと同樣の意味で、この時代の戀歌に在つても亦、戀愛の抽象面ならぬ日常生活的な具體面、その經緯、を描かうと欲するに至つたのであつたことはまことに自然であつたと見なければならない。　しかるに短歌にあつては、そこに一定の基本的體勢が規定せられて居り、その體勢を崩すに於ては、もはや短歌が短歌であることに堪へ得なくなる、といふ事情が存して居た（前章第四節參照）。從つて、當代貴族生活の比較的に廣汎な面を把へようとする文學的要求は、前述のごとく、一方には既成の傳説の世界に依據することによつて、その目的を果さうと試みたのであつたが、また他方では、在來の和歌特に戀歌に依據しつつ、その詞書の部分に新しい文學的要求を盛り入れようと試みるに至つたのである。　かくして、もともと和歌に依據することによつて發足したのであつたから、その詞書の部分が在來の「和歌的」なる態度からは未だ獨立することを得ずして、原則としては、依然短歌を中心としつつ、それに向つて集中せしめられるごとき構成を採るに至り、やがては、「和歌的」なるもの・短歌に從屬するもの、としての詞書が「物語的」なるもの・短歌と同

一水準に立つものとしての地の文に發展するに至つたことは、これまた自然の徑路であつた。

伊勢物語の構成を見るに、それらは先づ

○ 昔、男、わづらひて心地死ぬべくおぼえければ

つひに行く道とはかねて聞きしかど昨日今日とは思はざりしを(百廿五段)

のごとき、單純に短歌とその詞書とから成るもの――從つて全體としては「和歌的」なるもの――を基本型とし、更に

昔、男ありけり。奈良の京は離れ、此の京は人の家まださだまらざりける時に、西の京に女ありけり。その女、世人にはまされりけり。その人、かたちよりは心なんまさりたりける。ひとりのみもあらざりけらし。それをかのまめ男うち物語らひて、歸り來ていかが思ひけん、時は三月のついたち、雨そぼふるにやりける。

起きもせず寢もせで夜を明かしては春のものとてながめ暮しつ(二段)

のごとく詞書の「延びた」もの(後述)、もしくは

昔、物いひける女に、年比ありて、

古のしづのをだまき繰り返し昔を今になすよしもがな

といへりけれど、何とも思はずやありけん(卅二段)

のごとくあと書きを添へたものがあり、上例獨立せる短歌が贈答歌である場合も亦同様であつて、それらの各々が物語構成上、謂はば一單位をなすのである。さうして、これらの單位を二單位以上連結することによつて、說話の量的な擴張のみにとどまらず、構想上の複雜性——正確に言へば「和歌的」なるものから「物語的」なるものへの發展——をもたらすに至つて居る點は注意すべきである。

まづ右のうち、詞書の「延びた」ものでは、それが在來の和歌の詞書に比して單に長くなつたと言ふにとどまらず、質的にも異なつたものとなつて來て居ることは、たとへば上掲第二段と古今集とを比較して見ることによつても明らかである。すなはち、古今集の戀三によれば

やよひのついたちよりしのびに人に物をいひて後に雨のそぼ降りけるに詠みて遣しける

在原業平朝臣

とあつて、同じ歌が揭げられて居るのであるが、この古今集の場合に在つては、戀愛

するものの一つの基本的な姿態を捉へた右の歌――さうして、そのやうなものが和歌であり、またそれ以上のものではあり得ないと言ふ點については前章で詳らかにした――を、その詞書は、少しも積極的には補足も解剖も說明も企てては居ない。詞書は飽くまでも和歌に隷屬して居る。「やよひのついたちより云々」も「雨のそぼ降りけるに」も、この歌自身がおのづから暗示して居るものであるとさへ言ふことが出來る。要するに古今集に於けるこの歌と詞書とは、すでにわれわれの規定したところの「和歌的なるもの」以外のどのやうなものでもないのである。ところが伊勢物語の場合は、これとは甚だ趣を異にする。すなはち、その地の文は、この情事の行はれた場所と時とを物語り、相手の女性を女性一般としてではなくして特定の女性として、「その女、世人にはまされりけり」、「かたちより心なんまさりたりける」、「ひとりのみにもあらざりけらし」といふやうに規定して居るのである。戀愛の相手たる女性の、右のやうな指定や、時處の明示などは、和歌の領域に在つては、前述のその基本的體勢のゆゑに關知せぬところのものであつた。このやうな點に詞書にあたる部分の、和歌的なる性格からの逸脫、その物語的なる性格への發展、のす

がたを見ることが出來る。このことは寔に自然な徑路でなければならぬ。彼等貴族生活のより廣汎多面な、より具體的な文學的表現が要求せられ、しかも和歌がすでにその任に堪へ得ぬものであつたとすれば、彼等はそこに何らかの新しい領野を拓かなければならないのである。しかし乍ら、いつの時代に在つてもさうであるやうに、新しい形式といふものは、それを直ちに獲得することの甚だ困難なものである。そこで彼等平安初期の貴族たちは、一方では既成の古傳說に寄生することによつて、竹取物語的なる境地を拓いたのであつたが、また他方では、在來の和歌に依據することによつて伊勢物語的なる境地を開拓したのである。さうしてその際、和歌それ自體はすでに改變し難いものであつたから、その詞書にあたる部分に據つて、彼等の新たなる意圖を實現しようと試みるに至つたのであつて、ここに和歌の詞書の質的な改變が結果し、短歌と地の文との關係が、在來の短歌とその詞書との主客關係とは異なつたものに發展して行く動向をも生じることとなつたのであつた。

伊勢物語にあらはれたる、在來の和歌の詞書の物語的なるものへの發展の樣相

は、右のごときものであつたが、更に、結尾の文を添へる場合といふのは

昔、物いひける女に、年比ありて
古のしづのをだまき繰り返し昔を今になすよしもがな
といふ和歌的境地に、
といへりけれど、何とも思はずやありけん。
といふ、謂はばその後日譚的な説明を添加することによつて、一つの情事に首尾を與へ、和歌本來の戀愛の取り扱ひ方から一歩踏み出す結果を生じて居るやうなものを指すのである。

昔、男ありけり。宮仕へいそがしく、心もまめならざりける程に、家刀自、まめに思はんといふ人につきて、人の國へいにけり。此の男、宇佐の使にていきけるに、或國の祇承の官人の妻にてなんあると聞きて、女あるじにかはらけ取らせよ、さらずば飮まじといひければ、かはらけ取りて出したりけるに、さかななりける橘をとりて、
五月待つ花橘の香をかげば昔の人の袖の香ぞする
といひけるにぞ、思ひ出でて尼になりて山に入りてぞありける(六十段)。

昔、男ありけり。深草に住みける女を、やう〳〵飽きがたにや思ひけん、かゝる歌をよみける、

年を經て住みこし里を出でていなばいとゞ深草野となりなん

女返し、

野とならば鶉となりて鳴きをらんかりにだにやは君が來ざらん

とよめりけるにめでて、ゆかんと思ふ心なくなりにけり(百廿三段)。

前例に於ては、その詞書に該當する個所――それは、もはや、正しい意味での和歌の詞書ではないが――にも、人的配置や筋の上で、すでに和歌的ならぬ、物語的なる構想を示して居るのであるが、特にその結尾の個所では、それを更に、大きな悲劇的な結末にまで持ち來して、和歌の領域ではどうしようもない、全く別個の世界を打ち樹てて居るのである。

また後例では、その前半、贈答歌の部分は、古今集卷十八・雜下に

深草の里にすみ侍りて、京へまうでくとて、そこなりける人によみておくりける　(業平朝

臣

年をへてすみこし里をいでていなばいとゞ深草野とやなりなむ

かへし　　よみ人しらず

野とならば鶉と鳴きて年はへむかりにだにやは君は來ざらむ

とある場合と大體その質を同じうするのだが、それにしてもなほ伊勢物語に在つては、「深草に住みける女をやう／＼飽きがたにや思ひけむ」といふ風に、情況を具體的に設定して居るのであり、このやうな點にも謂ふところの和歌的なるものの境地とは異なるものを示して居る。しかし更に「とよめりけるにめでて、ゆかんと思ふ心なくなりにけり」といふ結尾を添へることによつて、全く和歌の世界から飛躍するに至つて居るのである。

更に、上來述べて來たやうなものを、二つ以上繋ぎ合せることによつて、いよ／＼その「物語性」を强める結果を生じて居る場合を、少からず指摘することが出來る。

たとへば、

*

昔、男女いとかしこく思ひ交して、こと心なかりけり。さるを如何なる事かありけん、いささかなる事につけて、世の中を憂しと思ひて、出でていなんと思ひて、かゝる歌をなんよみて、物に書きつけける。

出でていなば心輕しといひやせん世のありさまを人は知らねば

とよみ置きて出でていにけり。

＊＊

この女かく書き置きたるを見て、けしう心おくべき事も覺えぬを、何によりてかからんと、いといたう泣きて、いづかたに求めて行かんと門に出でて、と見かう見みけれど、いづこをはかりとも覺えざりければ、かへり入りて、

思ふかひなき世なりけり年月をあだにちぎりて我やすまひし

といひて眺めをり。

人はいさ思ひやすらん玉かづら面影にのみいとど見えつつ。

＊＊＊

この女いと久しくありて、念じわびてにやありけん、いひおこせたる、

今はとて忘るる草の種をだに人の心に蒔かせずもがな。

返し、

忘れ草植うとだに聞くものならば思ひけりとは知りもしなまし。

＊＊＊

又々ありしよりけにいひ交して、男、

忘るらんと思ふ心の疑ひにありしよりけに物ぞ悲しき。

返し、

中空に立ちゐる雲の跡もなく身のはかなくもなりにけるかな。

とはいひけれど、おのが世々になりければ、疎くなりにけり(廿一段)。

この小話では、前述のごとき「單位」が四つつなぎ合されて居る。＊印で區劃して置いたのがそれである。すなはち、第一は、相愛の間柄(あひだがら)に破綻を生じて女が家を捨てる、といふ和歌と詞書とから成る一單位。第二は、去つた女を愛慕する男の歌と詞書とから成る一單位に短歌一首を添へたもの。第三は、別れた男女の贈答歌といふ一單位。第四は、愛の永續に危惧を感じて居る男女の贈答歌と、破綻の來たことを以てむすぶ結尾とから成る一單位、の四つである。さうして、それら各々の、和

歌を掩護する地の文に、すでに述べたごとき、單なる詞書ならぬ物語的なるものへの發展が見られることは改めて指摘するまでもないが、とにかくにも、和歌とその詞書といふ、和歌形式を基本型とするところの、それぞれ獨立性を有する四つの單位を、右のやうに繋ぎ合はせることによつて、男女の關係の破綻から和解を經て最後的な破局に到達する經緯を物語り得て居るのである。このやうな生活の現實を、このやうな規模に於ては、傳統和歌は決して歌ひ得ないものであつた。伊勢物語は敍上のごとき方法で、そのやうな題材を新らしく取り上げ得たのである。たゞそれらが冷徹なリアリスティックな手法で取り上げられず、抒情的な詠嘆的な態度で爲されて居るのは、伊勢物語が古今集時代初期の、謂はゆる六歌仙時代の和歌を足場として出發したものであつたと言ふ事情によつて直接規定せられて居るのである。

伊勢物語の構成をその形の上から見ると、短歌・贈答歌とその詞書と結尾との、以上のごとき組み合せが行はれて居たのであり、その詞書のごときも單なる詞書の境地から漸く物語的なるものに發展しつつあつたのであるが、それが愈々高度の

成長を示して居る場合の一例としては、次のやうなものを見ることが出來る。

昔、若き男、けしうはあらぬ女を思ひけり。さかしらする親ありて、思ひもぞつくとて、この女をほかへ追ひやらんとす。さこそいへ、いまだ追ひやらず。人の子なれば、まだ心勢ひなかりければ、とどむる勢なし。女もいやしければ、すまふ力なし。さる間に、思ひはいやまさりにまさる。俄に親この女を追ひうつ。男、血の涙を流せども、とどむるよしなし。率て出でていぬ。男、泣く〳〵よめる。

いでていなば誰か別れの難からんありしにまさる今日は悲しも

とよみて絶え入りにけり。親あわてにけり。なほ思ひてこそ言ひしか、いとかくしもあらじと思ふに、眞實に絶え入りにければ、惑ひて願立てけり。今日の入相ばかりに絶え入りて、又の日の戌の時ばかりになん、辛うじて息出でたりける。昔の若人は、さるすける物思ひをなんしける。今の翁まさにしなんや。(四十段)

ここでは和歌(一本では贈答歌)は、もはや全體の中心としての位置を保つては居ない。古今六帖には業平の作として

厭ひては誰か別れの難からんありしにまさる今日は悲しも

が載せられて居るが、この歌と伊勢のこの段との先後・相關關係は別問題としても、兩者を比べて見ることによつて、獨立の和歌がおのづから示して居る和歌性と、もともと和歌に依據することによつて出發した歌物語に於ける物語性とを、明瞭に識別することが出來る。六帖所載の右の歌が、業平の體驗したところの、伊勢物語が物語つて居るやうな事實に基づいて、歌はれたものであるにしても、それが和歌として製作せられる以上「悲戀の後の別離」といふやうな、謂はば抽象的な・一般的な「位置」に於ける感懷を詠じるものであり、又それ以上に出ることを得ないものであつたことは、前章に於ても述べた通りである。從つて、當代貴族社會に於ける日常的生活の具體的な文學的表現が要求せられた場合、比較的に「不變」な類型化せられたものを捉へる和歌形式は、かゝる新しい對象の細目をも全面をも、個別的・具體的に描き出すことが出來ないから、そこにおのづから異なつた他の形式が求められる。その際、從來の和歌形式に一應寄生することから發足しようと欲したものが、人謂はゆる歌物語であつたのだが、もともと和歌は、すでに屢々論じて來たやうに、人事を取り扱ふに際しても、生活の全面的な姿を捉へ得ず、主として「戀」とか「別離」とか

いふ面を――その一般的な「本來的」なたたずまひに於て――取り上げるものであつたから、當代貴族生活のより廣汎な、より具體的な文學的再現の要求が、とにかくにもひと先づ和歌の形式に依據することによつて實現せられて行くとすれば、その再現せられるべき生活は、彼等貴族の全生活の中での、特定の面――和歌が（異なつた態度に於てではあつたが）從來取り上げつづけて來た面――に限定せられて來ることは極めて自然な過程でなければならない。伊勢物語が一つの戀愛物語として成立し得た根據がここに存する。さうして、如上の限界内で所期の目的を果すためには、短歌そのものは、根本的には、すでに改變の餘地が無いのであるから、詞書の部分――その最も單純な形は「何々を詠める・何某」といふ――に觸手が伸ばされるのは自然である。前掲、古今和歌六帖所收の「厭ひては」の歌が、伊勢に描かれて居るやうな事實に直面して歌はれたものであると否とに關することなく、獨立せる一首の和歌としてのそれは、すでに述べたごとき「惠まれざる戀愛に於ける離別」といふ抽象的な・一般的な位置を設定しうるのみに過ぎぬが、新しい文學的要求となつたところの戀愛生活の再現の爲には、もつと具體的な・個別な情況が描か

れなければならない。從つて——假に、古今六帖所收の原歌を伊勢のこの個所が「脚色」したものであらうと、また或はその逆であらうと、——主人公がこのやうな歌を詠ずるに至る事情を個別的・特殊的に設定するのである。すなはち、その戀人が「けしうはあらぬ」しかし乍ら「いやしければすまふ力」の無い下婢であり、堰かれる戀の原因が「思ひもぞつくとて」「この女をほかへ追ひやらん」とする親の「さかしら」に在る、などのことが規定せられ、そのやうな情況下に詠まれた歌として右の和歌を點出しつつ、和歌のみでは表現しえない新しい世界を把へるに至つて居るのである。

和歌と戀物語としての歌物語との關係は以上のやうなものであつたが、伊勢物語が和歌に依據することによつて貴族生活に於ける戀愛生活面を具體的に捉へ得たことに聯關して、かの土佐日記が和歌的態度によつて伊勢とは異なる他の一面を把へるに至つた點について一言して置きたい。

旅の日錄としての土佐日記は、文學史上假名日記の最古のものとして注意せられて居るけれども、この場合の作者貫之の態度は、實質的には和歌的態度から獨立した別個のものではなかつた。飽くまでも當時の和歌の眼を通して旅の生活の

種々相を眺め渡したのである。土佐の國から京への船旅は、この頃の大宮人にとつては、けだし異常な經驗であつた筈である。しかし貫之は決してそれらを、新しい體驗としての旅の生活・新しく發見した生活の一面として捉へては居ない。和歌の、しかも古今集的な題詠的な和歌の生活を旅の體驗の中で繰り返して居るに過ぎないのである。たとへば、二月十六日の條に

今日のようさつがた、京へのぼるついでに見れば、山崎の小櫃の繪も、まがりのおほちのかたもかはらざりけり、賣り人の心をぞしらぬといふなる

とあるのは、すでに古今集に見えて居る彼の歌

さくら花とく散りぬとも思ほえず人のこころぞ風も吹きあへぬ

人はいさこころも知らずふるさとは花ぞむかしの香に匂ひける

などと全く同一の態度でありもともと此のやうな形での自然と人事との結びつけが、古今集時代の、特に貫之に顯著な和歌的觀照法であつたが、彼は土佐日記に於ても、新しい旅の經驗を、このやうな觀照法の規矩に則(のつと)つて經驗して居るのである。

その他なほ一二を引例すれば

黑崎の松原を經てゆく。所の名はくろく、松の色はあをく、磯の浪は雪のごとくに、貝の色は蘇芳に、五色にいまひと色ぞたらぬ(二月一日の條)

かくて、宇多の松原をゆき過ぐ。その松の數いくそばく、いく千歳へたりとしらず、もとごとに浪うちよせ、枝ごとに鶴ぞとび交ふ(一月九日の條)

くもれる雲なくて、あかつき月夜いともおもしろければ、舟をいだして漕ぎゆく、この間に、雲の上も、海の底もおなじ如くになんありける。むべも昔のをとこは、さおはうがつ波のうへの月を、舟はをそふ海のうちのそらをとはいひけむ(一月十七日の條)

など、大宮人としては珍らしかるべき大海の景色から、貫之が受け取つたものは、或は古今的な見立てであつたり、同じく概念的な類型的な記述であつたり、また或は、漢詩の秀句をそのまま援用するやうな觀察であつたりするのであつた。新しい旅の生活の中に生起する新鮮な經驗を、新鮮に捕捉して居るやうな個所を少しも見出たすことが出來ないのであつて、すべて「古今集的」なる把へ方によつて、あらゆるものを安易に、惰性的に受けとつて居るに過ぎないのであつた。しかし乍ら、土佐日記のこのやうな性格は、在來の唯一の假名文學としての和歌に據つてのみ取

り上げて居たところの、王朝貴族社會の生活を、その自然と人事との兩面に渉つて、新たに旅行日錄の形式に於て取り上げようと試みたのであつたから、それらは一應和歌に依據し、和歌の發想法に從ふ、といふ極めて自然な徑路を踏むことによつて創り出されたのである。のみならず、この時期の和歌は、貫之自身の歌に端的に示されて居るやうな、巧知・機智・洒落・見立てを生命とするものであつたから、如上の新しい試みもまた、そのやうな性格を備へて現はれたのであつた。かくのごとくして、等しく和歌に依據しつつ新しい假名文學として發足した伊勢物語と土佐日記とは、さながら六歌仙時代の和歌と貫之時代の和歌との、それぞれの特性を背負はせられて居たのである。しかも、六歌仙の時代は、なほ貫之の時代ほど現實的な態度を拂ひ捨てては居なかつたから、そこに在來の和歌の描きえなかつた新しい世界を展開することが出來たのであつたが、土佐日記に在つては、どのやうな新鮮な對象をさへも、依然當時の和歌的眼孔を通してより他には捉へることを得ない程、それほど現實觀を凝固せしめて居たのであつたから、紀行文學或は日記文學としての發展を約束し得ず、後の宮廷女流日記は、むしろ伊勢物語の拓いた物語文學

の領域において育くまれるに至つたのであつた。

三

平安朝初期に於て、和歌といふ傳統形式に據つては表現しえぬところの新しい題材――貴族生活における日常生活面のより全面的な再現――を目指して物語といふ形式が生み出され、しかもそれは、一には既成の傳説に、また一には當代の和歌に、それぞれ依據しつつ、竹取物語的なる境地と伊勢物語的なる境地とを拓いたのであつた。

しかし乍ら、これらの境地は、その新しき寫實的態度を現實主義にまで、世界をその有るが儘の姿に於て追求しようとするやうな態度にまで、發展させえなかつた。藤原氏の時代は、莊園文化は、道長の時代に至つて謂ふところの爛熟期に到達した。物語文學における宇津保物語的な或は落窪物語的な脚色主義的態度、生活の眞の姿の追求から低度の興味本位への逸脱は、その道程に於て踏まれた。莊園貴族文化の爛熟・頽廢は、古今集時代を支配してゐた知的遊戲の態度に新しい感覺のこまかさをさへ要求するに至つて來た。枕草子などは一面當代の知識主義を鋭く反

映するとともに、特に新しい感覺の美を主張するものであつたし、源氏物語などになると、それらの感覺を知性の中に溶かし入れて、しづかな情趣の世界を打ち樹てて居るのである。さうして作者たちの見て居た世界は、竹取物語が捉へて假名物語としての形式に於て表現した貴族社會の日常生活面一般や、伊勢物語が捉へた同じ社會の戀愛生活面の種々相以外に、より廣く視野を擴げることによつて獲られたものでは決してなかつた。爛熟期頽廢期文學の常として、狹い世界に深く沈潜して行つたものであつた。彼女たちの眼界の狹さは

思ふ人とうづもれ臥して聞くに(中略)鷄の聲も、はじめははねのうちに口を籠めながら鳴けばいみじう物ふかく遠きが、つぎつぎになるままに、近く聞ゆるもをかし(枕草子・五十九段)

といふ程の非常識さを見ても推して知るべきであらう。そこには、狹い生活に立て籠る者の研ぎすまされた感覺、あらゆるものを情趣の世界に移し替へずにはやまぬ觀照の美覺があるだけであつた。道長時代を中心とする貴族文學の作家として、宮廷女流が俄かに登場し、しかも獨占的に活躍することの許された直接の根據は、この時期の莊園貴族文化一般が辿り着いてゐたところの「美しい頽廢」に在つ

たのである。現實の積極面とは、もはや何の交渉をも持ちえず、從つてそれらからは眼をそらして、その消極面をのみ出來る限り美しく彩ることによつてそこに沈潛し、プラスのはたらきの無い優しさ・美しさ・纖細さを樂しまうとするのであつて見れば、當時の女性の、しかも宮廷の生活をおくる女性の作家としての資格が十全なものとなつて生きて來るのは寔に自然であつたと考へられる。

女流作家の輩出は、かくして、偶發的な現象ではなく、右のやうな事情に據るものであつたが、道長の死を直接の契機として、謂はゆる藤原氏の文學を形づくつてゐた地盤は急速に下降し、文學はその末期的性格をいちじるしくして行つた。堤中納言物語のごとき、その內容の頹廢性は言はずもがな、當代貴族生活の一斷面を切り出さうとする、謂ふところの短篇小說的形式も、生活そのものの固定・生活の新しい成長の停止によつて、もはや彼等の生活の全面的な取りあげが、その意義を失つて了つて居た、といふ事情から來る自然な歸結であり、それが新たなる短篇形式を確立し、それを發展せしめ、次の時代の文學への遺產となし得なかつたことは、この物語が背負ふ歷史的運命であつたのである。現實からはつとめて眼を蔽はうと

する態度は、一方にはまた、夢を多く描いた點で注意せられる濱松中納言物語や、過ぎ去つた美しきものに回顧的なあこがれの瞳を向ける榮華物語をも生んだのであつたことはまことに當然であつた。

われわれは、竹取・伊勢以後の多くの物語については個別的に詳論することが出來なかつたが、注意すべきことは、王朝物語の發展は、竹取や伊勢の單なる自己發展ではなくして、莊園貴族社會の進行によつて規制せられた歴史的發展であつた、といふ點でなければならないのである。

第四章　中世文藝に於ける「日本的なるもの」の成立

一

狹義の中世文藝、いふところの近古文藝が、その半面に、新興社會の文藝としての積極性や建設するものの逞ましさや舊きものへの何等かの否定的身振(ジェスチュア)を仄(ほの)見せて居る諸作品――たとへば戰記文學・能の狂言・お伽草子など――を有しながら、他の半面には王朝文學の正統を繼ぎ傳統美を護りつつそれを磨き込み洗ひあげたところの、前者とは全くその方向を異にした文藝をも同時に育てて居り、しかも、それら後者の築き上げた、謂はゆる「燻(いぶ)された」「底びかりのする」、手のこんで居るくせに一見淡々とした「噛みしめていよいよ味の出る」やうな特殊な美が、近古以來、近世を經て現代に至るまで、謂ふところの「日本的なるもの」として、さまざまな態度で承け繼がれいつくしまれて來、爾來この國に於ける「藝術のための藝術」の理論と實踐と

の具體的な規範として常に顧みられ、宛かもそれ自身が何かしらこの國に本來的なものででもあるかのやうにすら考へられるほどの、根深い力を持つに至つたのであつたが、本章に於ては、それらの點について若干の反省をこころみて見たいと考へる。

一體わが國は傳統の支配の極めて強い國である。われわれの社會史上最初の巨大な變革であつた彼の大化改新が、舊い氏族制社會の諸要素を遺したまま古代的國家に移行するといふ、奇麗には割り切れぬ改新に終つて以來、明治維新に至るまで、この國の社會發展には舊い要素が常に附き纏つた。社會發展の根本問題に於けるこのやうな東洋的・日本的特殊性に關しては、近來新しい研究が進められつつあるやうであるが、それはとにかくとしても、この國の文化の全領域に涉つて、古來傳統が強くその支配力を振ひ得て來たといふ事實の背後には、右に述べたやうな社會的條件が、根本的な動因として横たはつて居たからだと考へなければならない。しかもまた注意すべきことは、傳統のそのやうな支配と、それに對して反撥する新しい要素とが、決して妥協をゆるさぬほどの激烈な闘爭を、對立を、示さなか

つたといふ點である。のみならず、舊い傳統への反對物として立ち現はれたものも、やがては傳統的なるものの境地に旋回し融合するといふ事實である。すでに觸れたやうに、和歌に對する連歌や俳諧の場合などが最も端的にその間の消息を物語つて居るのである。さうして、このことも亦前述の、社會發展の根本問題に於けるこの國の特殊性によつて、根源的に規制せられるところであると考へなければならない。

結局、傳統の支配の强さは、原則としてそれへの否定から出發すべき新しい時代の反撥力と成長力との弱さを意味するものであり、新しい時代のそのやうな力の弱さは、舊い地盤からの新しい時代の蟬脱が充分に行はれないといふ事情に、從つてまた、新しい時代の物の考へ方が舊い時代のそれを充分に克服し得ないといふ事情に、由來するものなのである。

二

藤原道長の死(1027)をきつかけとして、急速に轉落して行つた莊園貴族の支配力は、やがてすでに述べたやうな社會的意義を有するところの、院中政治の開始

（１０８７）といふ政治的事件によつて致命的に打ちひしがれ、漸次武士制覇の時期に移行するのであつたが、これら平安末から室町末に至る、すなはち、われわれの謂はゆる古典的封建時代の末期から典型的封建時代に渉る大約三世紀餘に生み出された貴族的文藝が、今われわれの問題とする中世文藝なのである。莊園貴族末期の文藝の特質に關しては新古今を扱ふ際に一言觸れたのであるが、それにつづく謂はゆる武士時代の文藝も亦、決して一般庶民のそれではなくして、現象的には將軍・大名の庇護の下に——たとへば室町將軍に於ける能樂、大内氏に於ける連歌など——生育せしめられたものであつたことは周知のごとくである。しかも、武士貴族そのものも亦、土地關係を基礎とする支配の、人的表現であつたのだから、まさにその限りに於ては、平安朝貴族の建設した獨自の文化を承け繼ぐ可能性を有して居たわけである。かくして、日本歴史の諸事實が示して居るごとき、この時代全般に於ける武士支配の莊園貴族との形式的提携が一定の觀念的な意義をも發生することとなり、從つてまた、武士文化そのものが原則的には傳統貴族文化によつて一應誘導せられるといふ結果をも生じるのである。しかもその際、規範とな

るべき貴族文化は、言ふまでもなく平安末期のそれであり、それらは前に述べたごとく、現實から眼をそらし空想の世界に沈潜することによつて謂はゆる仄白い薄明の美を創り出さうとするやうなそれであつた。彼等に背を向ける無慈悲な現實・「長らへま憂き世」を感知するところから生み出される哀れな寂びたそれであつた。武士文藝は、更に武士身分そのものの職業的性質からも、統一に向ふ動搖期の性格からも、これらの末期貴族文藝の特性を承け繼ぎうる條件をその半面に備へて居たのであるから、かたがた、武士文藝がそれら末期文化の「つづき」としての歩みを運びはじめたのは甚だ自然であつたと考へられる。勿論新興社會の潑剌とした意氣を反映し、舊き傳統の制約を破つて、ものを新鮮な眼でリアリスティックに把握しようとする態度も部分的には――戰記文學やお伽草子によつて――示されて來ては居たけれども、それらが徹底し確立して全く新しい文藝にまで成長し、更に次の時代に於ける近世町人文藝の直接の母胎となり得るほどの發展を遂げえなかつたことには、上に述べたごとき理由が考へられるのである。

平安朝以來の貴族文學は和歌と物語とであつたが、物語は當代貴族の日常生活

のより廣汎な面の具體的表現をめざして出發したが、貴族生活それ自身の固定のゆゑに、物語もまた、おのづからその生長をとどめざるを得ざるに至り、ひとり和歌のみが、すでに論じたごときその特殊な條件に支持せられて永續することをえたのであつたが、それらの和歌のめざすところの美は、俊成以來唱へられた幽玄――その内容は時によつて必ずしも一定しては居ないけれども――に示されて居るやうな、明晰とか適確とか完全とかいふものとは凡そうらはらな、謂はば優美な中にも一抹の悲哀感・寂寥感を發散せしめる、ほのぼのとした情緒を、餘韻として「餘情」として、語られざる・イラショナルな世界として、持つて居るやうな境地がそれであつた。中世に於ける武士文藝が、傳統として承け繼ぐに至つたものは、かくのごとくして、莊園貴族文化爛熟期の美的理想たる「もののあはれ」が末期的沈潜によつて到達したところの、現實回避的な、謂ふところの「幽玄」的なるものに他ならなかつたのであつた。比喩的に言ふならば、たとへば能樂に於て、「能の命」とも言はれるかの「花」の境地を更に深めた高い段階としての「しほれたる」境地が、清輔の次の歌

うすぎりのまがきの花の朝しめり秋はゆふべと誰かいひけむ（久安百首 新古今集）

のやうな風體でもあらうか、と言はれて居るごときも（風姿花傳第三、問答條々）よく右の事情を暗示して居るやうに考へられる。

われわれはここで、中世武士文藝の實體の如何なるものであるかを最も明瞭に示して居る能樂について一瞥をこころみる機會に達した。

三

能樂の演技は、周知のごとく「物眞似」をその出發點として重視する。しかもその物眞似は、「先ツ能ク其ノ物ニ成リ、去ラバ能ク其ノ態ニ似ル」（覺習條々）と言ひ、或は「よろづの物眞似は心根なるべし」（申樂談義）と言つて居るやうに、みづから對象に浸り切り自他一體となりおほせる境地から生じる底の、甚だ徹底した嚴格なものであつた。しかし乍らこのことは、能樂に於ける物眞似が、例へば近世初期の典型的な町人文藝――談林俳諧や西鶴の浮世草子など――に於ける「寫實」のごときものではあり得なかつたといふ點に注意すべきである。勿論、能の物眞似もひと通りの意味に於ては「寫實」ではあるけれども、「何を」「如何に」物眞似したかといふ點では、言葉の正しい意味での寫實ではなかつたのである。「眞實を寫す」といふその「眞實」を如何なるものとして受け取

つたか、從つて「寫す」といふことが如何なる方針のもとに行はれたか、といふ二つの點を考察することによつて能の物眞似の實體を明らかにすることが出來るわけである。

物まねの品々、筆につくしがたし。さりながら此道の肝要なれば、その品々を、いかにもいかにもたしなむべし。およそ何事をも殘さず、よく似せんが本意なり。しかれども、又事によりて、濃き淡きを知るべし。

上職の品々、花鳥風月のことわざ、如何にも如何にもこまかにすべし。田夫野人の事にいたりては、さのみ細かに賤なるわざをば似すべからず。假令木こり、草刈、炭燒、汐汲なんどの風情にも成りつべきわざをば、こまかに似すべきか、それよりなほくはしからん下職をば、さのみ似すまじき也。これ上方の御目に見ゆべからず。もし見えば、あまりにいやしくて面白きところあるべからず。

似事の人體によりて淺深あるべきなり。(以上、風姿花傳第二・物學條々。圏點引用者)

すなはち「何事をも殘さずよく似せる」といふことを原則とするのではあるが、しかし對象の如何によつては、そこに手ごころが加へられる、とするのである。

上流の貴顯や花鳥風月の風流事は精細な寫實の對象たり得るし、現實には下賤のものでも「山がつ」や「汐汲む海人」のごとく、在來の和歌がそれらを取り上げたやうな謂はゆる「風情にも成りつべき」面に於ける彼等としてならば、充分寫實の對象とすることが出來る、と言ふのであり、それ以下の餘りに下賤なものは「あまりに賤しくて面白きところあるべからず」といふ理由で、寫實してはならぬとするのである。從つて、寫實の對象に關して言はれて居る「何事をも殘さず」といふ原則それ自身にも、一定の大きな限界が規定せられて居ることを見遁しえないのである。 このことは必至的に「何事をも殘さずよく似せんが本意なり」といふその「似せる」ことにも限界を與へて來る。 それは世阿彌に在つては「物眞似」と「花」との關係に於ておのづから現はれて居るのである。

凡、老人のたちふるまひ、老いぬればとて、腰膝をかがめ、身をつむれば、花うせて古やうに見ゆるなり。 さる程に面白き所まれなり。 ただ大方、いかにもいかにもそぞろにて、しとやかにたちふるまふべし。 ことさら老人の舞かかり、無上の大事なり。 花はありて年よりと見ゆる公案、くはしく口傳あり、習ふべし。 ただ老木に花のさかんごとし。（物學條々・老人）

これ(直面)又大事なり。凡、もとより俗の身なれば、やすかりぬべき事なれども、不思議に能の位あがらねば、ひた面は見られぬ者也。まづこれは、假令、その物その物によりてまなばむ事、是非なし。面色をば、似すべき道理もなきを、常の貌にかへて、かほ氣色をつくろふ事あり。さらに見られぬ物なり。ふるまひ風情をば、その物に似すべし。貌けしきをば、如何にも如何にも自なりに、つくろはで、すぐにもつべし。(同右・ひためむ)

能の「物眞似」が、言葉の嚴密な意味での「寫實」ではなく――言ひ換へれば、眞實を寫すといふその眞實が、客觀的眞實、現實の典型的な姿ではなく――謂はゞ藤原氏時代の眼孔を通して把へられる條件づきの「眞實」を對象とする特定の寫實であり、從つてその當然の歸結として、それらの寫實は、ただに眞の寫實であり得ぬのみならず、徹底した機械的な寫實にも走り得ないのであつた。ここに於て「花」なるものが持ち出される。「花」とは結局見た目の面白さであり、その面白さとは「上方(うへつがたの御目に見ゆべからず。もし見えば、あまりにいやしくて、面白きところあるべからず」(前掲書)と言つて居るやうな「上方」の趣味・鑑賞眼を標準とした面白さであり、實質的には平安末期的な・藤原氏時代的な美の理想に立脚するものに他ならぬの

である。

物眞似のこのやうな限界を、世阿彌はまた、「本意」と「花」（或は「かかり」）との關係といふ形ででも言ひ現はして居る。

（物ぐるひは）此道の第一のおもしろづくの藝能なり。物ぐるひのしなじな多ければ、此一道に得たらん達者は十方へわたるべし。くり返しくり返し公案のいるべきたしなみ也。假令、憑き物のしなじな、神、佛、生靈、死靈のとがめなどは、そのつきものの體をまなべば、やすくたよりあるべし。（けれども）親にわかれ、子をたづね、夫にすてられ、妻におくるる、かやうのおもひに狂亂する物ぐるひ、一大事なり。よきほどの仕手も、こころにわけずして、ただ一ぺんに狂ひはたらく程に、見る人の感もなし。思ひゆゑの物ぐるひをば、いかにも物おもふ氣色を本意にあてて、狂ふ所を花にあてて、心を入れて狂へば、感もおもしろき見所も、さだめてあるべし。かやうなる手がらにて、人を泣かするところあらば、無上の上手と知るべし。これを心底によくよく思ひわくべし。

凡、物ぐるひの出立、似あひたるやうにいでたつべき事、是非なし。さりながら、とても、物ぐるひに事よせて、時によりて、なにとも花やかにいでたつべし。時の花をかざしにすべし。

又云、物まねなれども、心得べき事あり。物ぐるひは、憑き物の本意を狂ふといへども、女ものぐるひなどに、あるひは修羅・闘諍・鬼神などのつく事、これ何よりもわるき事なり。憑き物の本意をせんとて、女すがたにて怒りぬれば、見所にあはず。女がかり本意にすれば、憑き物の道理なし。又、男物ぐるひに女などの寄らん事も、これ同じ了簡なるべし。所詮これ體なる能をばせぬが秘事なり。能つくる人の了簡なき故なり。さりながら、此道に長じたらん書き手の、さやうに合はぬ事を、さのみに書く事はあるまじ。この公案を持つこと秘事也。

又、直面の物ぐるひ、能を極めてならでは、十分にはあるまじきなり。かほ氣色をそれになさねば、ものぐるひに似ず、得たる所なくて、貌けしきをかゆれば、見られぬ所あり。物まねの奥義とも申しつべし。大事の申樂などには、初心の人斟酌すべし。直面の一大事、物ぐるひの一大事、二色を一心になして、おもしろきところを花にあてん事、いかほどの大事ぞや。よくよく稽古あるべし。(同右・物ぐるひ)

およそ怨靈・憑物などの鬼は、おもしろきたよりあれば易し。――中略――誠の冥途の鬼よくまなべば、恐しきあひだ、面白きところ更になし。まことは、あまりの大事のわざなれば、これをおもしろくする者まれなる歟。先づ、本意は強くおそろしかるべし。強きとおそろし

きは、面白き心には變れり。抑、鬼のものまね、大なる大事あり。能くせんにつけて、おもしろかるまじき道理あり。おそろしき所、本意なり。おそろしき心とおもしろきとは、黒白のちがひなり。されば鬼のおもしろき所あらん仕手は、極めたる上手とも申すべき歟。さりながら、鬼神をよくせん者は、ことさら花を知らぬ仕手なるべし。されば、若き仕手の鬼は、よくしたりとは見ゆれども、おもしろからぬ理あり。鬼ばかりをよくせん者は、鬼もおもしろかるまじき道理あるべきか。くはしく習ふべし。ただ鬼のおもしろからんたしなみ、巖に花のさかんがごとし（同右・鬼）（圏點引用者）

すなはち、かりに「思ひ故の物狂ひ」ならば、物狂ひの「本意」・本質が氣ちがひじみた異常な行動や表情ではあつても、それをそのままに物眞似することは、前述のやうな「見た目のおもしろさ」といふ點からは甚だ感心出來ない。從つてその「物おもふ氣色を本意にあて」一方「狂ふ所を花にあて」て演ずべきであるとする。鬼の場合も同様で、鬼の「本意」は强く恐しいものであるが、それをそのまま物眞似するならば、いかに巧みに學ばうとも、「おもしろい」といふ點で缺ける所がある。いかにその「本意」が恐しいものであらうと、藝術的に再現せられる鬼が「おもしろく」ない道理はないの

であるから、演者はその恐しい本意を失はずして而も面白く表現すべきであり、それはまさに「巖に花の咲かんがごと」きでなければならぬ、とするのである。「修羅」に關してもまた同樣のことを次のやうに言うて居る。

(修羅は)よくすれども、おもしろき所まれなり。さのみにはすまじきなり。たゞし、源平などの名のある人の事を、花鳥風月につくりよせて、能よければ、何よりもまたおもしろし。(同右・修羅)

これは別の場所で「軍體の能姿。假令、源平の名將の人體の本說ならば、ことにことに平家の物がたりのまゝに書くべし」(能作書・三體作書條々)と言つて居ることと合せて、合戰や武人の行動の物眞似は、――それらこそ時代の典型的な現實の映像であつたにも拘らず――すでに述べたやうな彼等武士貴族の見解からは、原則として「よく演れども面白きところ稀」なものであるとせられ、それらを「花鳥風月」といふ王朝的貴族趣味に結合せしめることによつて、あるひは「平家物語」の一面に大きく位置を占めて居るところの、王朝的傳統美繼承の態度に依據することによつて、そこに當代の公卿・武士貴族の審美眼に「面白い」と感せしめる「花」を添加することが出

來る、とするのである。

ところが、この物眞似と花との、本意とかかり（風情）との、統一が一應不可能に陷る場合もありうる。 たとへば、上の引例が示して居るやうに、女物狂ひに修羅、鬪諍（とうじやう）、鬼神などの憑く場合、「憑き物の本意をせんとて女姿にて怒りぬれば見（けん）所にあはず」、さればと言つて「女かかり本意にすれば憑き物の道理なし」といふ撞着に陷る。 このやうな場合は、ひとまづ「所詮これ體（てい）なる能をばせぬが祕事なり」「能つくる人の了簡なき故なり」と言ひ、又あるひは「善惡に爲（す）まじき能あるべし。 いかなる物眞似なればとて、假令、老尼・姥（うば）・老僧などの形して、さのみ狂ひ怒る事あるべからず。 又、怒れる人體にて幽玄の物眞似、これ同じ。 これをまことの似而非能（えせのう）・きやうさうとは申すべし」（花傳第六・花修）といふ風に、戲曲作法上の過誤として、頭から否定してしまふのであるが、しかし、物眞似と花との統一・物眞似の實體の理論的規定としては、たとへば、「誠の冥途の鬼」の演技に際して、鬼そのものの「本意」は強く恐ろしいものであるが、恐ろしいといふことと面白いといふこととは「黑白のちがひ」であつて、從つて「鬼の面白き所あらん仕手は、極めたる上手とも申すべきか」と言ひ、また鬼をよく物眞似する若

い仕手の演技には見た眼の面白さ、すなはち花が缺けるのであつて「鬼もおもしろからぬ道理あるべきか。くはしく習ふべし」と言ひ、結局習練によつて、一應不可能にも見える物眞似と花との統一の境地に到達しうるものである、とすることによつて解決して居るのである。

以上で能樂に於ける物眞似の性質とその限界とを、物眞似それ自體ならびに、それの花との關係に於て、一應明かにすることが出來たと考へるのであるが、更に能に於ける「幽玄」について簡單に述べて見よう。

四

俊成以來多くの人々によつて唱へられて居た「幽玄」が、その細部の規定に在つてはそれぞれ若干のひらきを持つては居ても、要するに、すでに觸れて置いた通り、「餘情」を創り出すといふ、文藝に於ける中世的な體勢によつて導かれるものであり、「霧の絶間より秋の山をながむれば、見ゆる所はほのかなれど奥ゆかしく、如何ばかりもみぢ渡りて面白からむ、限りもなく推しはからるる面影は、ほとほと、定かに見むよりもすぐれたるべし」（前掲無名抄）といふ比喩が直接示すやうに、表現し切らぬとこ

ろに、一抹の餘韻として、語られざる言葉・書かれざる文字として搖曳する第二の世界であり、しかもそれが、明朗・豪快・健康等々とは全く反對の嫋々たる哀調を基調とするものであつたのである。幽玄に於けるこれら莊園末期貴族特有の性格は、次期の擔當者たる武士に於ける、戰亂による生命の不安定や日常生活の苦行的な訓練などに照應するものとして承け繼がれたのである。

世阿彌に於ける「幽玄」の語も、屢々秩序を異にする使用法が採られて居るのであるが、能に於ける美論上のそれは、一應、前述の「花」の内容と見ることが出來る。

なにと見るも、花やかなる仕手、これ幽玄なり（風姿花傳第三、問答條々）

抑、幽玄のさかひとは、まことには、いかなる所にてあるべきやらん。まづ世上のありさまをもて、人の品々を見るに、公家の御たたずまひの、位たかく人望世にかはれる御ありさま、これ幽玄なる位と申すべきやらん。しからば、ただ美しく柔和なるてい、幽玄の本體也。人體(にんてい)のどかなるよそほひ、人ないの幽玄なり。

又、言葉やさしくして、貴人・上人の御ならはしの言葉づかひを、よくよくならひうかがひて、かりそめなりとも、口よりいださんずる言葉のやさしからん、これ言葉の幽玄なるべし。

又、音曲においてふしかかり美しくくだりて、なび〳〵と聞えたらんには、是音曲の幽玄なるべし。

舞は、よく〳〵ならひて、人ないのかかり美しくて、しづかなるよそほひにて、見所おもしろくば、これ舞の幽玄にてあるべし。

又、物眞似には、三體(老體・女體・軍體)の姿、かかり美しくば、是幽玄にてあるべし。

又、怒れるよそほひ、鬼人などになりて、身なりをば、すこし力動にもつとも、又美しきかかりを忘れずして、動十分心、又、強身動・宥足踏を心にかけて、人ない美しくば、これ鬼の幽玄にてあるべし。

この色々を心中におぼえすまして、それに身をよくなして、何の物眞似に品をかへてなりとも、幽玄をば離るべからず。たとへば、上臈・下臈・男女・僧侶・田夫・野人・乞食・非人に至るまで、花の枝一ふさづつかざしたらんを、おしなめて見るごとし。その人の品々はかはるとも、美しの花やと見んことは、みな同じ花なるべし。この花は人ない也。すがたをよく見するは心也。心といふは、このことはりをよくよく分けて、言葉の幽玄ならんためには、歌道をならひ、姿の幽玄ためには、尋常なるしたての風體をならひ、一切ことごとく物眞似はかはるとも、美しく見ゆる一かかりを持つ事、幽玄のたねと知るべし(覺習條々幽玄入レ境事)

右の引例によつても明らかなやうに、世阿彌に於ける「幽玄」は「花」の同義語乃至その實體であり、從つてそれは「物眞似」を誘導・統制して、能樂のめざす究局の美に到達せしめる原理であることを看取しうるのである。さうしてその美が、すでに述べたるやうな、王朝的なる美であることも、たとへば上の引例に於て「公家の御たたずまひ」「貴人・上人の御ならはしの言葉遣ひ」を以てそれぞれの美の規範と考へたり、「言葉の幽玄ならん爲には歌道をならひ」と言ひ「先づ此道に至らんと思はんものは、非道を行ずべからず。但、歌道は風月延年のかざりなれば、尤もこれを用ふべし」（花傳書・端書）と言つて居る點にも充分看取することが出來る。

ところで、世阿彌の時代に在つては、一般に美は必ずしも王朝的なる美に限定せられる筈はない。傳統的な美としての謂はゆる「優美」のほかに、例へば「もののふ」「あらゑびす」「鬼」などの示す「强き」ものにも美の存することは、世阿彌も亦みとめて居る。王朝的なる美としての「幽玄」と、これらの「强き」美――たとへば、すでに平家物語をはじめとする戰記文學に在つては、これらの新しい美は新たなる現實として取り上げられて居た――との關係を、世阿彌は如何に處理したかと言ふに、たとへば、能に

於ける「強き」・「幽玄」・「荒き」・「弱き」の差別を説いて、「一切の物眞似に僞るところにて荒くも弱くもなると知るべし」「弱かるべき事を強くするは、僞りなれば、これ荒きなり。強かるべき事に強きは、これ強き也。荒きにはあらず。もし強かるべき事を幽玄にせんとて、物眞似似たらずば、幽玄にはなくて、これ弱き也」「強かるべき理すぎて強きは、ことさら荒きなり。幽玄の風體より尚やさしくせんとせば、これことさら弱きなり」と言ひ、更に「この分け目をよくよく見るに、幽玄と強きと、別にあるものと心得るゆへに迷ふ也。この二つはその物の體にあり。たとへば、人に於ては、女御・更衣・又は遊女・好色・美男、草木にも花のたぐひ、かやうのかず／＼は、そのかたち幽玄の物なり。又或ひは、物のふ・あらゑびす、或ひは鬼・神草木にも松・杉、かやうのかず／＼のたぐひは、強きものと申すべきか」と述べ、舞臺上に再現すべき對象そのものに於ける「幽玄」なるものと「強き」ものとを考へ、やがて「かやうの萬物の品々を、よく仕似せたらんは、幽玄の物眞似は幽玄になり、強きはおのづから強かるべし。この分け目をあてがはずして、ただ幽玄にせんとばかり心得て、物眞似おろそかなれば、それに似ず。似ぬをば知らで、幽玄にするぞと思ふ心、これ弱きなり。されば、遊女・美男な

どの物眞似をよく似せたらば、おのづから幽玄たるべし。ただ似せんとばかり思ふべし。又、強き事をも、よく似せたらんはおのづから強かるべし」といふ風に、結局「幽玄」の美のほかに一應「強き」美をも認めるのであるが、すぐ上の引用の部分につづけて次のやうに述べて居るのは注意すべきである。

但し心得べき事あり。力なく、この道は見所を本にするわざなれば、その當世々々の風儀にて、幽玄をもてあそぶ見物衆の前にては、強きかたをば、すこし物眞似にはづるるとも、幽玄のかたへはやらせ給ふべし。この工夫をもて作者また心得べきことあり。いかにも申樂の本木には、幽玄ならん人體、まして、心・言葉をも、やさしからんを嗜みて書くべし。それに僞りなくば、おのづから幽玄の仕手と見ゆべし。幽玄の理を知り極めぬれば、おのれと強きところをも知るべし（花傳第六、花修）

さるほどに、強き・幽玄と申すは、別にあるものにあらず。ただ物眞似の直なる所。弱き・荒きは物眞似にはづるる所と知るべし。このあてがひをもて、作者も發端の句・一聲・わかなどに、人體の物眞似によりて、いかにも幽玄なる餘勢・たよりを求むる所に荒き言葉を書き入れ、思ひの外に、いりほがなる梵語・漢音などをのせたらんは、作者のひが事なり。但し堪能の人

は、この違ひ目を心得て、けうがる故實にてなだらかなるやうに仕なすべし。それは仕手の功名なり。作者のひが事は逃るべからず(同右)

右のやうな見解は、前に「物眞似」と「花」との統一を考へる際に述べたごとき、女物狂に鬼神などの憑く場合の撞着を、「所詮これ體なる能をはせぬが祕事なり。能つくる人の了簡なき故なり」といふ見地から處理したのと全くその軌を一にするものであるが、しかもこの場合「幽玄」なる美と「强き」美との兩者の、能樂に於ける主客・輕重を考へ、原則として前者を重く見る態度を示して居るのである。實際問題として、演能の主たる目標を謂はゆる「公家」「貴人」「上人」に置くところから、「强き方をば、すこしい物眞似にはづるるとも、幽玄の方へはやらせ給ふべし」と言ひ、さらに溯つて作者の問題・戲曲作法の問題として「この工夫をもて、作者また心得べきことあり。いかにも申樂の本木には、幽玄ならん人體、まして心・言葉をも、やさしからんを嗜みて書くべし」と述べるに至つて居るのであり、そのやうな戲曲(謠曲)の指示する物眞似に僞り無くば、おのづから幽玄の仕手たることを得、かかる幽玄の理を知り極めるに

至れば、又おのづから「强さ」美をも獲得し得る、とするのである。
かくして、能樂に於ける「幽玄」は畢竟「花」の實體であり、共にさきに說いたやうな傳統的な王朝的な美をその主たる內容とするものであつたことを見るのである。
また、換言すれば、能の「幽玄」論は、「物眞似」と「花」との統一、能樂に於ける寫實論の二元性の統一、の理論であつたと考へることが出來るのである。
「幽玄」は、このやうにして、能樂藝術に於ける根本原理であつたのであるが、しからば演出に際して、それはどのやうに具體化せられたか、といふ點について一瞥して置かう。

能ニ、ヨロヅ用心ヲモツベキコト。假令、怒レル風體ニセントキハ、柔ラカナル心ヲ忘ルベカラズ。コレイカニ怒ルトモ荒カルマジキテダテナリ。怒レルニ柔ラカナル心ヲ持ツコト、メヅラシキコトワリナリ。マタ幽玄ノ物マネニ、强キコトワリヲ忘ルベカラズ。コレ一サイ舞ハタラキ・物マネ・アラユルコトニ住セヌコトワリナリ。マタ身ヲツカフウチニモ心根アルベシ。身ヲ强ク動カストキハ、足踏ヲヌスムベシ。足ヲ强ク踏ムトキハ、身ラバシヅカニ持ツベシ。コレハ筆ニ見エガタシ。相對シテノ口傳ナリ（風姿花傳第七、別紙口傳）

能に心をかけておもふべき事あり。こまかになければ、おもしろからず。さて、こまかなる心をこころがくれば、能姿ちひさく見ゆる相(さう)あり。又大やうにせんと心がくれば、見所すくなくて、のゝさになる相あり。此分目(わけめ)すべてすべて大事なり……二曲・ふり・ふぜい・よろづに付けて、心をこまかにして身を大やうにすべし。能く能く心にかけて、定心にもつべし。そうじて能は、大いなる形木(かたぎ)より入りたる能は、こまかなるかたへもゆくべし。ちひさき形木よりそだちたる能は、大いなるかたへは、左右なくゆくまじき也。大のうちには小あり。小のうちには大なし。よくよく工夫すべし（覺習條條、淺深之事）

これらの言葉は、言ふまでもなく、演能の實際に當面しての技術上の諸注意なのではあるが、また同時に、能樂理論に於ける根本原理をも反映して居るものであつて、たとへば、あらゆることに住してはならぬ、すなはち、藝が一方に偏してはならぬといふ訓へは、ただ單に單調を避け複雜を求めると言ふやうな、抽象的に理解された美の追求にあるのではなくして、「怒れる風體」に對する「柔らかなる心」、「幽玄の物眞似」に對する「强き理」、言ひ換へれば、王朝的なるものと現代的なるものとの、傳統的なる美と新しき美との統一といふ、歷史的に規定せられたところの、能樂藝術の行く

べき道そのものの表現なのであつた。

美に對する、從つて現實に對する、二樣の考へ方の統一が、平安末期以來の「言葉にあらはれぬ餘情・姿に見えぬけしき」（長明無名抄）と言はれる「餘情」「幽玄の見解を承けつぎ、尙そこに武士身分獨自の生活環境から來るところの「鍛錬」「質樸」「簡素」を重んじる生活態度とも結びつくことによつて、上來引例したやうな、柔の中に剛をたたき籠め、强き美の內に優しき美をにぢみ出させると言ふごときき、有るものを有るが儘に表現するのではなしに、それを締めつけ抑へつけて、極めて控へ目な、しかも張り切つた力を潛ませて、小さく深く凝結せしめて表現する、といふ行き方を探るに至るのである。このやうな鍛錬道的な精神主義的な態度は、莊園末期貴族的な武士的發展と言ふことが出來るのであるが、世阿彌の次の言葉などは、能樂のこの態度を最も端的に示すものとして甚だ興味がある。

見所の批判に言ふ、せぬところが面白きなど云ふ事あり。是は仕手の祕する所の安心也。まづ、二曲をはじめとして、立はたらき・物眞似の色々、ことごとくみな身になす態なり。せぬ所と申すは、そのひまなり。このせぬ隙は何とて面白きぞと、見所、是は油斷なく心をつなぐ

性根也。舞をまひやむ隙、音曲を謡ひやむところ、そのほか、言葉・物眞似、あらゆる品々の、ひまびまに心を捨てずして、用心をもつ内心なり。この内心の感、外において面白き也。かやうなれども、此内心ありと、よそに見えては悪かるべし。もし見えば、それは態になるべし。せぬにてはあるべからず。無心の位にて、我心を我にもかくす安心にて、せぬ隙の前後をつなぐべし。是則ち萬能を一心にて綰ぐ感力也。「生死去來、棚頭傀儡、一線斷時、落々磊々」。是は生死に輪廻する人間の有様をたとへ(し)なり。棚の上の造り物の操り、色々に見ゆとも、誠には動くものに非ず。操りたる絲のわざ也。この絲きれん時は、落ちくづれなんとの心也。申樂も色々の物まねは造り物也。これをもつものは心也。この心を人に見ゆべからず。もし見えば、操りの絲の見えんが如し。返す返す、心をば絲にして、人に知らずして萬能を綰ぐべし。如此ならば能の命あるべし。惣じて、即座にかぎるべからず。日々夜々、行住座臥に、この心を忘れずして、定心につなぐべし。かやうに油斷なく工夫せば、能いやましになるべし。此條極めたる秘傳也。稽古在勤矣(覺習條々、萬能綰一心の事)。

このやうに舞・音曲・言葉・物眞似などの態の隙々をも、油斷なき心を以てつなぎ、しかもその心は、それを人に見せてはならぬのであり「無心の位にて、我心を我にも隱

す安心にて、せぬ隙の前後をつなぐ」べきであるとし、しかもそれが、行住座臥の不斷の心構へでなくてはならぬとするところに、一つの徹底した精神主義的態度を看取しうると共に、更にそれが、內部へ內部へと練り込み叩き込む鍛錬道的な苦行的な態度によつて深められて行くものであつた事を看るのである。

中世和歌に於ける美の理想は、すでに述べたやうに、言葉の外に多くの心あることであり（和歌祕傳抄）言葉にあらはれぬ餘情・姿に見えぬけしきであり（無名抄）、たとへば、秋の夕ぐれの空のけしきの、色もなく聲もないにも拘らず、すゞろに淚のこぼれるごとく、また或ひは、霧の絕間より秋の山を眺める時、見える所は仄かではあるが、いかばかりもみぢ渡つて居るであらうと奧ゆかしく、限りもなく推し量られる面影は、「さだかに見んよりも優れたる」がごときである（同上）とせられたのであつたが、美が、このやうにして、謂はば「不明晰」・「不確實」なるもの・非論理的なるものゝ中に見出だされようとすることは、その藝術が何らかの意味で、現實を有るが儘に直視し得ない狀態に置かれて居るからこそ、さうなるのである。中世の武士貴族が承け繼いだ藝術美は、まさにこのやうな「餘情」・「幽玄」の美であつた。中世莊園貴族は、彼等

自らの文學としての和歌の領域に於て、その青春期の遺産たる古今集の傳統を奉ずることによつて、そのやうな美を創り出したのであつたが、中世の武士貴族は又それらを繼承し、そこにおのれ達の生活環境・生活様式から來る「鍛錬道的なるもの」を添加しつつ、上來述べて來たやうな能樂藝術の特性を創り上げたのである。從つて、それも亦、中世和歌と同様に、不明晰なるもの・不確實なるもの・表面的には具足せざるもの・非論理的なるもの、の中に奥深く美を安置するものであり畢竟、現實を有るがまゝの現實として直視することを拒否するところの、生活的にも藝術的にもリアリスティックならぬ態度に立つところから生じる藝術に他ならぬのである。能樂藝術が完成するに至つた美――謂はゆる磨きのかかつた・燻された・澁い・餘韻ある美、内部へ内部へと掘り下げられ、たたき籠められた底光りのする美、壓縮されて深々と結晶した美、現實の生々しさには脊を向けて、現實の彼方に沈潜し、そこに創り出された第二の世界に燐光のごとき光りを放つ神祕な美――は、まさに上述のやうな土壤に、もともとその根をおろすものであつた。

中世に於ける武士貴族の藝術は、能樂にせよ茶道にせよ、それが何らかの意味で

王朝末期貴族の藝術の傳統を承けたものである限り——從つて能の狂言などは之と趣を異にする——、すべて上述のごとき性格、すなはち、一言にして言へば「澁い」「深みのある」「寂びた」「底びかりのする」性格を潜めて現はれて來て居る。さうして、これらの美は、すでに屢々述べたやうに、末期莊園貴族が創り出した否定的な美を、謂はゞ武士的な鍛錬によつて深化し、しかも單純化したところのものであつたが、そのすばらしい精神主義的・苦行的鍛錬によつて、それらは一層、生々しい現實から遠ざかつた、魂の王國を建設した。

手のこんで居るくせに單純化された、日常生活的な手近さではなしに寧ろ宗教的な敬虔さを感じさせる、實用的效用ではなしに祕寶的尊嚴を示す、一朝一夕には手に入れ難いところの、これらの氣むづかしい美は、中世以後の特定の時期に在つては、それが宛かも美の永遠の姿であるかのごとく見なされ、そのやうな美が追求された。近世に於ては芭蕉の「寂び」の俳境などがその代表的なものであつたことは人の知るところである。およそ「名人藝」と呼ばれる、世をすねた、否定的な美の最高の境地は、すべて如上の「中世的なる美」の直系の子として生れ出でたものである。

しかも近代に至ると、一般的には、このやうな藝術的境地を最高の最後の境地として評價する傾きが愈々助成される理由が强められて來る。それは、われわれの時代の實利主義や物質主義――曾てはその青年期に、偉大な使命を果したところの――や、藝術の大量生産等々である。われわれの時代の文化への、このやうな愛想づかし・不信任・拒否が、たまたま保守的な世界觀と結びついたとき、其處に如上の中世的なる美を最高にして唯一なるものとして評價する藝術觀が成立する。さうして、そのやうな美の性格が、往々世に「日本的なるもの」と呼ばれて居る。

このやうにして、上來述べて來たごとき否定的なる美への憧憬、それを唯一・最高の美的境地として規範視するに至る傾向は、畢竟われわれの國に固有なもの、乃至、中世以後の日本人に共有のもの、ではなくして、それらは或る特定の歴史的時期に、從つてまた或る特定の層に發生するものであつた。この關係はまた一個人の生涯に在つても、たとへば、彼はその青年期には明星派の和歌を愛好したが老年期に入るや芭蕉の俳諧に心醉するに至つた、といふやうな事實となつて屢々起り得るのである。しかもその場合、右の事實は、言ふまでもなく、彼の藝術鑑賞力が向上し

たことをも、芭蕉の俳諧が明星派の和歌よりも「高級」な文學であるなどと言ふことをも、決して意味するものではない、といふ點を理解するならば、謂はゆる「寂びたる美」やそれへの憧憬の實體はおのづから明らかであらう。

第五章　町人文學論

第一節　近世町人文學の發足

一

中世文學の有する消極面に關しては、前章及び第二章に於て一應問題として見、その積極面を稍々高度に押し出して來て居る近古文學作品と雖も、直接には近世町人文學の母胎とはなり得ぬものであつた點にも一言したのであるが、それでは町人文學はその發足に際して、先行の中世文學とどのやうな關はりを取つたのであつたか、といふ點を先づこの節に於て考へて見、やがて町人文學そのものの特質を明らめるための準備としたいと考へる。

右の點を、先づ俳諧から考へて行きたいのであるが、最初に問題とすべき貞門の俳諧については、さきに和歌の傳統と俳諧を考へるに當つてその輪廓を述べて置

いたから、ここでは俳諧の領域に派生した特殊な文學形態としての俳文の成立の問題を、季吟の「山の井」ならびに元隣の「寶藏」を材料として考へて見ようと思ふ。「寶藏」(寛文十一年自序)五卷七十二話を、その各々の構成要素と、その把へ方乃至表現技法との方面から分析して見ようと思ふのであるが、最初に、各篇に亙る構成要素の代表的な形が比較的まとまつて含まれてゐるやうなものの一つを例示する。

炭取瓢單

許由に弃られて後。岸根の波にうきにうけども。たゞ名にながれたる斗にて顏淵はえて其樂をあらためず。それよりこのかたこまの出しめづらしさも打たえて。花の名のみ人めきて。あやしきかきねにおひしげりなりさがりてぞ侍める。いかなるつみをかなせる茶せんうる人々に首のほどゆはへられ。四十八夜のぎやうさんに打たたかれ。つらさにこめやこほすらし猶小分に身をなしても。あるは山根のからきめを見。又山がらに宿をかし籠のうきめもいぶせきに。中比利休居士の取たてにより數寄屋のうちにもめし出され。貴人のおめにもかゝりなと。器の時をえて総をさえししれものゝ手には。よりもつかずと聞及べり。

えた炭はむべも火花のつぼみ哉

棹柳拌榮期客寓　置成立炭香烟霧

釣舟雖不失中流　媚一瓠千貫道具

故事・古典をあしらひ、俗諺を點じ、瓢簞から夕顏の花に想ひを馳せ、更に瓢の用の様々を俳諧化して居るのであつて、故事としては顏淵・許由のそれ、鶡冠子の語、源氏物語が扱はれ、俗諺としては「瓢簞から駒」や「瓢簞でなまづを押へる」を活用し、その用として種々の市井の俗習を配して居るのである。　この故事（古典・傳説・古語等）と俗諺・俗習とは「寶藏」に於ける殊ど共通の基本的な構成要素であつて、これが後世の俳文中の一分野、すなはち、今假りに脚色俳文と名づけるものの傳統となるのである。（註一）尚その據つて來る所については後に述べる。　今ひとつ、構成要素の一と見做すべきものに、特定の思想的要素がある。　老莊儒佛の思想や通俗的な日常の倫理思想がそれであつて、七十二話中の大半はかゝる要素を含んで居る。　これらは明らかに假名草子からの流入であつて、直接的には元隣の「他我身の上」（明暦三年刊）や「小巵」（萬治年間刊）に示された態度の移入であり、たとへば、本書卷の一「見臺」と「他我身の上」卷一の

第七話「論語よみの論語よまずの事」とを比較すればその間の事情を具體的に看取することが出來る。

次にこれら題材の把へ方もしくは表現技法の方面を一瞥しよう。

枕

邯鄲の里のかりねには世間五十年のたはふれも一炊の夢とくゝりまくらにせしかとおもへど。又わが戀人は人しるらめやしきたへの枕のみこそしらばしるらめとよめるは戀路のだんこう柱のきりこぐら。木まくらにやと。うたがはれつ。長枕とかや侍るはそひねせん爲のやうにもきこえむつかしけれど。老樂のねざめに風ひかぬたより有ともいへば。さのみなまめきたる方にもさだめがたくや。先聖の肱をまげて枕とし給ふとうけたまはるは。折ふし此ものなかりけるにや。又このもの聖をそれてちかづかざるにやいとわきがたし。人の世にすめる智のいたらざる所をおもひ。ちからの及ばざる事をねがひ。一日としてやすかなるいとまなきに。とつて引よせ一ねいりしたるこそ萬わするゝわざには侍れ。されどもやつがれなどのさかしからぬは九十九のあやまちをくひ。ひとつのえたる事をたのめる事心にとゞまりてよるさへや。夢のたゞちもたど／＼しければ

たゝおさな子のうきもつらきもわきまへずまどろむうちこそうらやましけれ。

露をそへ乳花を枕の子てふかな

欲見周公心亢枕　素懷可畏不當躬
聖容恍惚猶如在　頓首恐惶殘夢中

こゝで注意される技法は、枕づくしである。俳諧、特に貞門の俳諧では、知的な寧ろ作爲的な聯想が重んじられるのであるが、かゝる聯想作用による譬喩や對比が、俳諧の重大な基礎的技法となつてをり、對比の極度に凝集されたものが「何々づくし」の形をとり、譬喩の尖鋭に知巧化せられたものが「見立て」となるのである。これら譬喩・對比乃至何々づくしや見立ての技法は、亦後の一簇の俳文への傳統を形づくるものとなるのであるが、「寶藏」に於けるこれらの完成を直接に導いたものとして、季吟の「山の井五卷（慶安元年刊）を考へることが出來る。

「山の井」の本文四卷（正保三年奥書）は、季題を解説して創作上の規範を示したものであるが、それが實用の爲のものであるにしても、例へば德元の「初學抄」のごときものとは異なり、編者が文學的意識を以て構成したものであることは言ふ迄もなく、季題を

解說し景物を配列し句作上の着眼點を示し句例を列擧するといふ行き方ではあつても、全體に文學的構成が企圖せられて居るのであつて、これを一個の俳文、特に脚色俳文と見ることには少しの不都合もない筈である。「山の井」に於けるか丶る構成手法が、その門下たる元隣によつて襲用され、こ丶に脚色俳文の祖としての「寶藏」が成立するに至つたと見ることには誤りはないであらう。

殘雪　雪間　雪げの水　こぞの雪　雪汁　雪なだれ　むらきえ　とくる

帷子雪の村消を。めゆひのかのこまだらと見たて。餅雪の殘れるを。日の鼠のかぶりさしといひたて。山姫の化粧もと丶ろはげ。山姥の額綿(ひたひわた)もたぐられけんなどもいひなし。又軒の雪にめに見えぬ鬼瓦も化をあらはし。つくる雪佛は。涅槃をもまたではてにけりともいへり。猶しふる空にむかひては。霞の衣の中いれのわたとも見なし。はるさめにまじるはなかいらぎなどもいひなす。

ゆきつくす江南の春の光り哉　　長頭丸

俵子(たはらこ)かわらやにとくる春の雪　　正忠

春の氷は。日足にけやぶられ。風の手につきながさる丶心ばへ又とくるとも。隙なども

いへり。

薄氷をふみぬく春の日あし哉

こゝに示された多くの見立ては、貞門の俳諧の要求する所のもので、必ずしも「山の井」自體の有する獨自の技法ではないのであり、この點に、實用書としての本書の性質があり、と同時にこれらの見立ての配列が、作法書・指南書として自然に生じた構成であるにしても、その配列が一つのまとまつた組立ての下になされて居る點に、本書が既に脚色俳文への一歩手前に來て居る史的位地を理解しなければならない。ここに現はれた雪づくしの構成法についても、それと同様の事が考へられる。要するに「山の井」は、未だ脚色俳文としての意識を確立してゐないところの俳文にとつての原始的狀態を示して居るものであり、これ亦、近世文藝の各分野を通じて、この時期の作品が、實用から藝術への過渡のすがたを示して居るといふ、一般的事情に洩れぬものである。尙一二を引例すれば、

霞　やへがすみ　うす霞　朝がすみ　夕霞　霞の關　霞の衣　一かすみ　たつ　たなびく　かゝる　へだつ

杉にかゝりたるを。玄賓僧都の衣かとあやしみ。松にかゝれるを。天女の羽袖かとう

たがひ。不動坂にたつを見ては。火炎の煙に見なしあみだが峯にたなびくを誓の網といひなす。筆を染ては和歌の浦を心がけ。霞をくみては武藏野を思ひ。又目のかすみはがすみといひては老たる人の愁をのべ。はげ山の頭巾はちまきなど見たてゝ。春の眺望をもいへり。

むさし野にけさ一盃のかすみ哉
仁和寺の山の霞や眉つくり
九重の山やとをめのひとかすみ
四方山にかゝりがましき霞かな
さほ姫の十二一重か雲かすみ
乾坤や雲とかすみの衣ばこ　長頭丸
うはの空の霞やしや〳〵の紗の衣　加友
はるたゝぬとしかすみふかくたちわたり侍りければ
寒山も十德やきる春がすみ　正式
十方八方はりまはしたるかすみ哉　正賴

ここに說くところは、貞門の俳諧の理想と特質とを、殆ど遺すところなく盡して

居るものと見ることが出來るのであつて、古今集假名序以來の手法に學んで、既成の句の技法を示しつつ、句作上の着眼點・發想手法を說いて行つて居り、本文全體が、貞門の句の擴大せられたものであるかの觀を呈して居るのである。この點にも、實用書の域を脫して一步文藝作品の埒内に踏み込んで來て居る「山の井」の特質を見ることが出來、譬喩と對比との種々の形に於て「寶藏」に多くのものを提供して居ることをも見逃し得ないのである。先に述べた構成要素としての故事や俗事（俗諺・世態）の取り扱ひ方も亦、「山の井」のこの條に充分その先蹤を見出すことが出來よう。

蛙　あまがへる　かへるこ　ひきがへる
　　井手　田　池　井のうち　苗代

ふれ／＼となきて雨をこふといへば。天蟾（あまがへる）といふといへど。むぎわらの屋に世を捨（すて）てすむ尼にもとりなし。露の玉をかづきの蜑（あま）にもいひかけ。猶なはしろに引こもり。井のうち氣にて。でんどをしらぬ心をもし侍る。又水にすむかはづの歌よむといふ事は。ふみにも見えしに。をのが口からへびにものまれて命をかろんじ。いくさなどをすといふめれば。文步二道のかはづな、ともきこえ侍し

うた軍文武二道のかはづかな

かへるこのうぶゆかぬるむ池の水

獨吟千句卷頭に

わかに師匠なくうぐひすと蛙哉

名にしおはゞかへるのよむや廻文哥　休甫

一たんの田も井のうちよなく蛙　正式

同音異義を利用した相異なる物の對比と、對象の性質に據り或は又古典に據つて巧まれる見立てとが此處に在る。すべては貞門俳諧の手法であり、それらを解說した本文が、更に又、貞門の理想によつて一貫された所の構成ある文であり、「寶藏」以下の一聯の脚色俳文に對して、前者は根本的に、ねらふべき文學的效果の標的を示し且つ部分的技巧を敎へ、後者すなはち本文は俳文としての構成手法を示唆したものである、といふ關係を此處にも見るのである。

要するに「山の井」は、まづ實用を目ざした書としての性質上、季題を說明し、各季の景物を集め纏めるものとなつたのであつたが、その說明の仕方集め方·纏め方に、文

學的態度・技法を見得るものであつて、しかもそれは、貞門に於ける季題解説を中心といした句作指南書といして不可避的に要求せられるところの諸條件を具備しなければならぬ筈であつたから「山の井」に於ける文學的態度・技法は、おのづから一定の制約をうけることゝなり、これを一個の獨立した俳文と見る場合には、そこに特殊な構成手法が見出されるわけであつた。同一季に屬する諸景物の蒐集・配列や、句作の對象となるべき各景物に關する關係諸事象の列擧や、季題に對する傳統的・文學的な解説と扱ひ方の範例、などが取り上げられて各篇が構成されるに至つたのであり、對象となるべき事象を中心として、それを樣々な視角に於て樣々に眺めて見、或は又、一つの事象を把へればそれに聯關する第二第三の事象に轉々として視野を移して行く、といふ特異な態度を、俳文の上に打ち樹てるに至つたのである。そしてそれらのことは、貞門の俳諧に課せられて居た獨自の手法――知的な作爲的な手法――によつて爲されたのであつた。一言にしてこれを言へば、獨立した俳文として見た「山の井」は、貞門俳諧に於ける季題趣味によつて構成せられたものとすることが出來るのである。かくして、實用的であらねばならぬと言ふ制約の

下に置かれつつ、その範圍內で文學的なるものとなつた「山の井」は、文學史上極めて注意すべきであると共に、かくのごとくして發生した新しい文學的樣式を承けついで、かつては實用書として不可避の諸條件であつたところの非文學的な要素を、當時として可能な限りに於て拂ひ捨て整理しつつ、獨自の相貌を有する新俳文形態を確立した元隣の「寶藏」は、これ亦大きな史的位地を占めるものとして注意されなければならない。

「寶藏」と「山の井」との交渉に關しては、すでに二三の引例によつて略述したが、なほ次の比較によつて一層明らかになるだらう。

「山の井」

擣衣　砧　四手うつ　しろこうち　あやまき槌

風のさそひてきぬたの音に。遠里の夜さむをも思ひやり。妻まつ閨(ねや)にうち驚きて。むすびし夢のつちみじかなるをおしみ。からころとなる唐衣の音をそへ。しら聲にひゞく白絹をいひたて。猶うつといふによりて。初雁の渡り拍子。砧(きぬた)の入(いれ)びやうしなどいひて。山彦のこたへをもいひなし侍る

たからかに衣うちでのこづち哉

山彦やきぬたの音にいれ拍子　　正章

碪を採題にとりて

うちねぶるきぬたはあやのつゞみ哉　　同

歳暮　ゆくとし　ながるゝ年　年のはて　晩年　歳末　除夜
大つごもり　としこし　節分　をにやらひ　やくおとし

(前略)節分は都の町のならはしに(中略)又舟を繪かきてふすまのしたに敷ていねて。其夜の夢のよければおさめ。あしければすつる事もありとしこしの夜は獨ねせぬものなどいひて。すける田舍の下女ばらはつちのこを下略)

〔寶藏〕

砧

槌に綾巻其盤をそへて砧といへり。これ解洗衣を調ずる器にして賤の妻のたすけなれど。其名はしころ打の音たかく上つかたまでも聞え。詩にもつくられ歌にもよまれて閨の中のうらみをのべり。此槌の子よ猶しも年越の夕にこそ孫次郎と改名せられて寶舟の

御座の間に天下の寡の心を慰さまじめて。内にうらみの女なく外に曠き夫なくてをさをさ大王の好色をたすくるに似たり。此時にぞ彼千度うつきぬたの音に夢さめてものおもふ袖の露ぞくだくると讀し怨までとりかはす心ちこそせめ。もてはやすべき人の來るを槌で庭はくといへり。其もてはやさるゝ人は主君か師家か聟か密夫か

　いだく槌や是木男の花こゝろ

長留主婦夜益長　月光冷膽古郷商
擣衣縫盡雖任便　閨怨幾重無遣方

「寶藏」の「砧」にあらはれた構成要素は、その取り扱ひ方と共に、ほとんど全く「山の井」の「擣衣」と「歳暮」の末段とに獲てゐることを、右の比較で明らかに見ることが出來よう。

かくして「寶藏」は「山の井」すなはち貞門俳諧の指南書としての埒内に於て文學化されたところの全く特殊な性質を有する先行文學作品に示唆せられて、一應新しい俳文の形態を成立せしめることゝなつたのであつた。

しかし「寶藏」はまた必ずしも「山の井」の摸擬作ではない。そこには、その成否を別

として、新しい試みや特異な面貌が示されて居る。先づ、從來の俳諧の季題や景物に取扱はれない新しい題材の取り上げが見られる。しかしその取り上げ方に至つては必ずしも新しくはない。例へば「箒」の條に曰く、

はゝきのしなはさま〴〵なれど。星の名にこそあやしけれ。洒掃は小學の始にして王公よりしもつかた庶人のこらに至るまで入學ぶべき道とかや。ふせやにおふる名のうさになどよめるも。其名かよひて聞ゆるをや。猶初雪の朝。落花の夕こそ心つかひは有べけれ。君しらすははねの名に。香箱などゝかざり合て友まつやみぎりぞ興あなる。

「山の井」の手法から一歩も脱しえては居ない。箒が主題として新しいと言へるのみにとゞまつて居る。又例へば、前掲「炭取瓢簞」に於ては、表題にかゝげられた炭取としての取り扱ひは殆どつけたりであつて、從來多く取り扱はれる夕顏・ひさごを主題として、しかもその脚色手法は前述のごとく「山の井」に負うてをり、同書の「夕顏」や「埋火」から內容上何程の發展をも示してはゐないのであつて、唯「山の井」に附帶する半實用的性質を拂ひ落して、獨立した小品となつて居る點が、形式上の一つの發展と見ることを得るのみである。

更に又、「寶藏」の有する特異性として、思想的・敎訓的要素の豐富さとその取り扱ひ方とについて考へて見ることが出來る。先づ例へば「長持」の後半では、

しうとにみやづかへせず夫(をつと)をおもはず。身をたのみて人をねたみ世を耻(はぢ)ず下をあはれまず。萬(よろづ)誠すくなく言葉おほきからこそ。身のはて／＼のおぼつかなき道なるべし。女のすくせのつたなきをしらばなどや心をつくさざらむ

と、全く假名草子の敎訓物の口吻を以てしてをるのであつて、これらの例は數へるにいとまがない。又例へば「土藏(とづき)」には次のごとき一節がある。

此家居になぞらへて人の世に住まんも思ひあはするに。まづ正直の心を以て地をつきかためて。誠の繩をはり非道の鬼門におもむかず。其上に程につけつゝ用を達する柱をたて。桁梁(けたうつばり)を施し。慈悲心の窓をひらき。天命を畏るゝやねをふき。猶世のなかのおもはくの門戸をかためて。人の世にすめる始終(はじめをはり)なるべしや云々

通俗的な處世道德上の諸德目を、生(なま)のまゝではなく隱喩的に形象化して居る點が、全篇とよく調和し俳文としての纏りを見せてをり、これらは「寶藏」中數多くは見出すことが出來ないが、實用的な假名草子の敎訓物を以て一篇の小品文學を仕立

て得たといふ意味で注意されてよい。最後に、方丈記や徒然草の摸擬作と見られる程それらの影響を、內容・形式ともに、强く享けて居る諸篇があるが例示する煩を避けて置く。(註二)

「寶藏」は、かくのごとくして、貞門俳諧の畑に生じた一指南書の特殊な構成手法を襲うて、一つの新しい文學としての樣式を獨立せしめ、內容的には、在來の季題趣味に依據しつつ、主題として新鮮な身邊卑近の器具類を把へ、謂はば「山の井」を實用的なものとしての位置から解放したのであつた。さうして一方、假名草子の系統に流れて來て「他我身の上」・「小巵」に於て元隣みづから經驗し終へて居たところの思想的(或は哲學的)・敎訓的態度をそこに導き入れて、內容的に「山の井」から一步前進したものとして獨自の俳文を成立せしめたのであつた。特に「寶藏」に於ける「哲學的」要素――就中、老子や莊子の寓言に學んだもの――は、後世脚色俳文の重要な特性をも決定したものであり、このことは「風俗文選」所收の諸篇が明らかに物語つて居る。(註三)

さて、このやうにして文學史上獨自の位地を確立した「寶藏」は、直接「山の井」から承けた季題趣味の方面と、直接「他我身の上」から承けた一定の思想的方面とを、「風俗文

選」に傳へたのであるが、思想的方面に於ける教訓的要素は、社會的に啓蒙敎化が必要とされた元隣の時代としては、當然採られるべき要素であると共に、又その社會的要求が消失すればおのづから排除せられるべき性質のもので、「風俗文選」には全くこの要素を見出し得ない。また思想的方面に於ける「哲學的」要素が「寶藏」に取り入れられ得たことは、貞門に於ける知識主義・知識の遊びの傾向が重大な要因をなして居ると考へられる。「哲學的」と名づけても、極言すれば、思想の組み立て方が「常識」によるのではなくして、謂はば謎的であるといふ程の意味であり、結局一つの遊戯の對象としての「哲學」であつたのである。ところで貞門のみならず蕉門に於ても、脚色俳文に在つては、濃厚にこの思辯の遊戯の傾向が見出だされる。俳文なかんづく脚色俳文の制作は、蕉門に在つてもその句作に比してはそれ程眞劍な仕事とは考へられて居らず、畢竟するに一個の「餘技」でしかなかつたのであつたから、そこになほ貞門の「知識の遊び」の態度が——當時とは異なつた意味であつたにもせよ——流入し得たのであり、從つて貞門風の思辯遊戯を可能にしたのである。季題趣味に關しても同樣であつて、貞門に於ける季題の扱ひ方は情緒的ではなくし

て寧ろ極めて知的であつたが、それは蕉門の脚色俳文にも承け繼がれ、更に「鶉衣」に降つて謂はば洗練の極致に達して居るのである。

「寶藏」・「風俗文選」・「鶉衣」をつなぐ一線が、かくのごとく、貞門的なるものをその根幹として居ることは注意に値すると共に、この事はまた、脚色俳文が俳文學全體の上に占める地位と意義とをも決定するものであると考へられる。

かくのごとくして、貞門俳諧の指南書としての「山の井」が、そのやうなものとして擔つて居る諸條件・諸制約の埒内に在つて、おのづから一つの文藝的な樣式を新たに發足せしめ、それが、やがて同門の元隣をはじめ、蕉門およびそれ以降の、謂はゆる脚色俳文の先蹤をなすに至つたのであつたが、このやうな俳文が、その流派の如何に關することなく、すべて發祥以來の貞門的なるものを、常にその地盤として制作せられて行つたといふことの理由は、右に述べたやうな俳文が、寛文・延寶の交を下限として、貞門俳諧それ自體と共に、その存在の積極的意義を喪失し、俳諧そのものは（それも勿論、漸次小説の形態にその優位を讓るに至るけれども、とにかくにも）談林・蕉風へと轉じて行つたが、俳文はしかしながら、もと／＼貞門風の知識主義・思辨

遊戯をその最重要な核心とするものであつたから、この黠が文藝的遊戯の爲の好適な據り所となり得たために、一つの「あそび」として長く存續し得たのである。例へば川柳の歴史物と全く同質の「見立て」が、いかに也有の「鶉衣」の重要な要素となつて居るかを見ても此の間の事情を明らかに看取することが出來る。貞門風の知的遊戯は、爾來「第二流」の小文藝に於て、長くその餘命を保つたのである。

〔註一〕許六の「瓢の辭」（風俗文選）及び也有の「絲瓜辭」と、元隣の「炭取瓢單」とでは、構成要素としての故事古典・俗諺世態が極めて多く共通して居る。

〔註二〕卷二第三「花入」、同じく第十「幕」などについて見られたい。

〔註三〕元隣の「茶磨」や「机」と、芭蕉の「石臼頌」や「机の銘」、また元隣の「莨菪盆」や「草履」と、也有の「煙草說」や「木履說」、更に季吟の「扇・團」と、元隣の「扇」と、荊口の「團扇賛」と、也有の「奈良團賛」とを、それぞれ比較するのが、この場合早わかりであらう。

二

次は淨瑠璃であるが、淨瑠璃としてのリアリズム確立の最上限は、後にも述べるやうに、淨瑠璃形態の負ふ特殊性の爲に、他の文學形態に比してははるかに遲れた元

祿の末年であつて、「十二段草子」演奏の頃からそれまでの長い時期は、淨瑠璃がその文學的傳統として荷負(にな)つて居るところの、中世敍事文學に於ける中世的要素と敍事性とを、近世的要素と演劇性とに置き代へるための努力に費した時期であつたと見ることが出來る。今、説明の便宜上、同一の材料を扱つた諸作品を順次たどることによつて、この時期に於ける淨瑠璃近世化の過程を明らかにして見たい。以下、「十二段草子」の系統を引く諸作品なかんづく宇治加賀掾(當時嘉太夫)の語り物「天狗内裏」(延寶五年刊)を中心として考へて行かうと思ふ。

この正本は次のやうな構成をもつて居る。

第一　てんぐのだいり
第二　うし若殿かゞみのしゆくにてがうどうを討給事
第三　上るり姫くはんげん并うし若殿四きのてう
第四　うしわか殿上るり姫のねやにしのび給ふ事
第五　うし若殿平家をせめ上り并れいせいに逢給事

そしてその初段に若干お伽草子の「天狗の内裏」からの影響を認めうるのみで、他は

殆ど全くそれと交渉が無く、源氏十二段といふ角書や、右の三・四段の見出しが示して居るやうに、題材上「淨瑠璃十二段草子」の系統に屬する一聯の作品中の一つである。取材上そのやうな席を占め、且つそれが（作者は未詳であるが）宇治嘉太夫の、しかも延寶年間の正本であるといふ點から、この作品の取り扱ひには、おのづから一定の視角が決定せられて來る筈である。　すなはち、中世物語文學の强い影響下に在つて、なかば讀み物・なかば語り物としての特性を持つて居た「十二段草子」が、漸次近世的な大衆演藝の臺本としての淨瑠璃文學へ展開して行く基本的な線――そこには先行藝術・文學としての謠曲・舞曲・お伽草子などとの絶えざる接觸がある――と、淨瑠璃史上注目すべき位置を占める嘉太夫の淨瑠璃の、延寶初年から元祿末年に渉る變遷が示す特定の線との、この二つの大體並行する曲線の相觸れる點こそが、いまわれわれに與へられた視點であり、そこに立つて前方から後方へとわれわれの視角が囘轉させられなければならぬ。

言ふまでもなく、このやうな方法を正確に遂行する爲には、まづ第一に「十二段草子」以降の同材の淨瑠璃、及び同材の謠曲・舞曲・お伽草子中の、少くともめぼしい作品

群をひとわたりその相互交渉・發展の全過程に於て眺めて置かなければならない。この場合便宜上、その最下限を元祿三年の近松作「十二段」までとして差支へない。第二には、嘉太夫の正本を年次に從つて見渡して置かなければならない（尤もこれらの諸操作を今ここで逐一提示しようとするのではない）。更に又、以上の手續きを誤謬に陷ることなしに遂行する爲には、少くとも淨瑠璃の全歷史と、それを部分として包含してゐるところの中世・近世文藝の全歷史とを、それらの發展の相・その歷史性に於て把握して居なければならぬし、從つて其處から、この節で主材として取り上げる「天狗の內裏」を產み出した延寶期が、わが近世史の上に占めて居る地位をも、正確に摑んで置かなくてはならぬ。しかしそれらの點については、本章の他の個所でそれぞれ觸れて行くから、こゝでは改めて述べることをしない。

以下、古淨瑠璃「天狗の內裏」について、各段の荒筋を紹介しつつ、上述のごとき視角から、問題とすべき諸點を拾ひ上げて行き、この作品の占めるべき史的意義を、この考察の終結として浮き出させて見ようと思ふ。

第一段は、謠曲「鞍馬天狗」・舞曲「未來記」・お伽草子「天狗の內裏」などから取材せられて

居る(但し今の場合、「義經記」その他の軍記物にまで溯つて見る必要はないので總て觸れない。以下も同斷である)。

(一)　鞍馬の僧正坊、金殿玉樓を構へ數多の天狗どもを從へて威を振へり。こゝに義朝の八男牛若丸は當山毘沙門天の申し子なる故、大天狗これを崇へり。

(二)　三條吉次信高、奥州秀衡よりの牛若への招狀を齎らせしを以て、牛若これをはかるに、大天狗はその奥州下りを勸め、爾今蔭身に添うて守護せんことを約し、袂別の饗宴ひらかる。やがて山海の珍味も出で諸國の天狗どもも召し寄せらる。

先づ愛宕山の太郎坊、比叡山の三郎坊は、唐獅子と牡丹花に化し、更に獅子は二つに割れて猫となり牡丹は數多の胡蝶を出だして戯れ遊ぶ(景事)。

俄かに山谷震動し、魔風のうちに諸國の天狗參集し、牛若に紹介せられて今後の援護を約す。牛若の乞ひにより一同その名と國とを名告る(天狗ぞろへの節事)。

(三)　暇申して天狗ども虚空に飛行し去る。(一)(二)等の場割は筆者の便宜による。(以下同じ)

此の段では、言ふまでもなく、牡丹と唐獅子との景事、及び天狗ぞろへの節事が見せ場であるが、前者について言へば、お伽草子の「天狗の内裏」では、天狗どもが牛若に

兵法・祕術および五天竺の有樣を見せることになつて居り、お伽草子としての性質上、それが平板に敍事的・說明的であつた。本曲では兵法などではなく、況んや中世佛敎的殘滓としての五天竺などではなくて、牡丹に唐獅子、牡丹花下の睡猫に胡蝶の戲れる有樣に變更せられて居る。これらの畫題的なるものが、如何なる徑路で日本文藝に齎らされたかは此の際少しも問ふ所ではないが、後の舞臺舞踊その他にも多く扱はれて、支那的でも貴族的でもない全く卑俗な、町人的「画題」・「詩題」としてのそのやうなものを、此處に代置したと言ふ點に、「見せ物」としての操りなるが故にといふ自明の理由を割引しても尙、この曲が潛めて居る近世化・卑俗化への衝動を看ることが出來る。つぎに天狗ぞろへの個所であるが、謠曲「鞍馬天狗」の中入の後と比較するのが早わかりである。そこでは例の謠曲獨特の掛け詞——古今集時代から遊戲的に濫用されはじめ、貴族文學に於ける修辭的鐵則の如く考へられて、尙古的文學たる謠曲が承け繼ぐに至つたもの——によつて、諸山の天狗が列記されて居るのであるが、この曲では、例へば「二見ヶ浦の網曳坊」・「三保ヶ崎の羽衣天狗」などと所謂俳諧化の手法と同一の行き方を示したり、また「ふらい〳〵〳〵あめやあ

居る（但し今の場合「義經記」その他の軍記物にまで溯つて見る必要はないので總て觸れない。以下も同斷である）。

（一）　鞍馬の僧正坊、金殿玉樓を構へ數多の天狗どもを從へて威を振へり。こゝに義朝の八男牛若丸は當山毘沙門天の申し子なる故、大天狗これを崇へり。

（二）　三條吉次信高、奧州秀衡よりの牛若への招狀を齎らせしを以て、牛若これをはかるに、大天狗はその奧州下りを勸め、爾今蔭身に添うて守護せんことを約し、袂別の饗宴ひらかる。やがて山海の珍味も出で諸國の天狗どもも召し寄せらる。

先づ愛宕山の太郞坊、比叡山の三郞坊は、唐獅子と牡丹花に化し、更に獅子は二つに割れて猫となり牡丹は數多の胡蝶を出だして戲れ遊ぶ（景事）。

俄かに山谷震動し、魔風のうちに諸國の天狗參集し、牛若に紹介せられて今後の援護を約す。牛若の乞ひにより一同その名と國とを名告る（天狗ぞろへの節事）。

（三）　暇申して天狗ども虛空に飛行し去る。（一）（二）等の場割は筆者の便宜による。（以下同じ）

此の段では、言ふまでもなく、牡丹と唐獅子との景事、及び天狗ぞろへの節事が見せ場であるが、前者について言へば、お伽草子の「天狗の內裏」では、天狗どもが牛若に

兵法・祕術および五天竺の有樣を見せることになつて居り、お伽草子としての性質上、それが平板に敍事的・說明的であつた。本曲では兵法などではなく、況んや中世佛敎的殘滓としての五天竺などではなくて、牡丹に唐獅子、牡丹花下の睡猫に胡蝶の戲れる有樣に變更せられて居る。これらの畫題的なるものが、如何なる徑路で日本文藝に齎らされたかは此の際少しも問ふ所ではないが、後の舞臺舞踊その他にも多く扱はれて、支那的でも貴族的でもない全く卑俗な、町人的「画題」・「詩題」としてのそのやうなものを、此處に代置したと言ふ點に、「見せ物」としての操りなるが故にといふ自明の理由を割引しても尙、この曲が潛めて居る近世化・卑俗化への衝動を看ることが出來る。つぎに天狗ぞろへの個所であるが、謠曲「鞍馬天狗」の中入の後と比較するのが早わかりである。そこでは例の謠曲獨特の掛け詞――古今集時代から遊戲的に濫用されはじめ、貴族文學に於ける修辭的鐵則の如く考へられて、尙古的文學たる謠曲が承け繼ぐに至つたもの――によつて、諸山の天狗が列記されて居るのであるが、この曲では、例へば「二見ヶ浦の網曳坊」・「三保ヶ崎の羽衣天狗」などと所謂俳諧化の手法と同一の行き方を示したり、また「ふらい〳〵、〳〵あめやあ

られのふうらい坊」とか「たつたの山のやこの〳〵この〳〵はあ、このはかへし」などと俗謠を取入れて滑稽化して居るのである。幸若舞曲や謠曲の詞章をそのまゝに殘し、それらの脚色手法から一歩も遁れえないで居る中に、間々以上のやうな新鮮な萌芽を、むく〳〵と擡げはじめようとしてゐる點に、この時代に於ける宇治嘉太夫の指導的地位を見ると共に、この曲の史的意義をも見なければならぬ。しかし要するに初段は全曲の前置きに過ぎぬもので、ここから積極的な・重大な問題を拾ひ上げることは困難である。次に進まう。

第二段は、謠曲「烏帽子折」・「熊坂」、舞曲「烏帽子折」などから取材せられて居る。（尙、古淨瑠璃に「熊坂長はん」（寛文二年）や嘉太夫の「西行物語」（操年代記參照・延寶五年）があるが正本を見ることが出來ないから本曲との關係は不明である）。

（一）牛若は鞍馬を辭して十善寺の畔に吉次と會し（吉次の馬荷などの舞曲風の叙述あり）、東行して鏡の宿に着す（道行風の小節あり）。宿の長一行を歡待す。

（二）三河の盜賊ゆりの太郎・越後の藤澤入道數多の同類と共に宿を通過せんとし吉次の旅宿に押入る。

（三）吉次は逝げ牛若奮闘して兩盜を斃し、やがて吉次を伴うて東下す〔修羅場〕。

此の段で注意をひかれる點が一つある。それは牛若丸と吉次との身分上の關係である。「義經記」は別問題として、幸若舞曲やお伽草子、ならびに「十二段草子」以降の同材の淨瑠璃——例へば長門掾の「ふきあげ」など——は、筆者の知る限りに於ては總て、二人の主從關係は、吉次が主であり牛若が從であつた。しかるに本曲では、この關係が全く顚置せられて居る。先行諸作品では、牛若を虐げ之を遺棄した吉次は、ここでは「若君を見るよりも急ぎ馬より飛んでおり駒引寄せて乘せ奉」るのである。脚色上のこの大きな相異は、また此の曲の近世的特質を物語るものである。なぜならば、中世文學としての舞曲・お伽草子や、一般に未だその强い影響から脱しえぬところの、近世初期に於ける準中世的文學としての上記の淨瑠璃に在つては、それらの母胎たる「義經記」乃至はその素材であつた口碑が「有りのまゝ」に牛若を主としたにも拘らず、中世獨自の謂はゆる人買說話の類型に從うて脚色し、その脚色を傳統的に繼承したのである。幸若の「烏帽子折」やお伽草子の「秀衡入」に於ける吉次が、如何に人商人的風貌を與へられて居るかは一讀して明らかである。一方に

能樂に於て人買ものが重要な曲目分野を拓いてをり、人買による誘拐が悲劇的要因として類型化されて來て居た時、牛若への同情を煽る手段として、脚色的文學たる舞曲やお伽草子が、記錄的文學としての「義經記」を離れて、このやうな人的位置(シチユエーション)に組み直したことは極めて自然であり、更に近世初期の未成熟の民衆演藝たる淨瑠璃が、——しかもかの說敎淨瑠璃が、その成立の事情(中世佛敎に發する)から見ても一應避け難い徑路として盛んに人買悲劇を扱つて居た程の狀勢下に在つて、——このやうな傳統に引き寄せられたのも亦自然であつた。しかしながら、いづれにしても人買悲劇の類型は、近世に在つては普遍的な根據を保つことを得ない。一般に原始的な人買・小兒略奪を成立せしめるやうな社會的・物的な根據は既に稀薄となつて居る。人買悲劇は、このやうにして、近世的なものではなく、近世人の審美眼や文藝的欲求に充分には適合しえない。要するに近世生活にとつて既にそれは必然性を消失してゐたのである。吉次・牛若の身分上の關係は、かくして近世的・封建的主從關係に置き直されるべき可能性を孕んで居たわけである。この曲はそれを具體化したと見ることが出來る。延寶期に於ける町人文藝が、次第に、手近

な間隙を見出しては、その都度そこから自己を擴充しようとする旺んな成長力を、われわれに此處にも見ることが出來る。

第三段、は第四段と共に「十二段草子」から脱胎して居り、この部分が全篇の中心をなして居ることは言ふまでもない。こゝでは右の二つの段をひと纏めにして考へて見よう。

(一) 牛若・吉次は三河矢矧の宿に到り長者の邸に入る。長者は吉次に安着の祝辭を述べ、牛若をいぶかりその素性を問ふ。

(二) 長者の一人娘に上るり御前あり、十四歳、三國無双の美人にして「詩歌管絃に身をやつし、琵琶琴の氣高き雲の上人にも優らん程の名人也、ことわりなりや姫君は峯の薬師の申し子にて扱こそ御名を淨瑠璃御前と申す也、遠山の月を欺く御顔ばせ桂の眉墨靑うして丹花の唇芙蓉の眼ざし鮮かに、丈に餘れる髮ざしは楊柳の風に靡ける如く也」。

(三) 姫、乳母冷泉・侍女十五夜らと今宵の月に管絃を樂しむ。牛若籬のほとりに忍び、常夏の花の露に名笛蟬折の歌口を濕し想夫憐の曲を奏づ。十五夜命を含み笛の主を窺ひ、詳さにその風貌を姫に報ず。

姫、牛若の旅の疲れを栄ず。牛若その情に感じひと目もがなと憧る。「その心根や通じけん」木梢の嵐に吹き上げられし簾の隙より男女はじめて眼を見かはす。「兩方心の移りしは深き機縁と聞えけり」。

姫、少人を招じ入れよと命じ奥に入る。十五夜、辭退する牛若を招ず。

(四)十五夜賓客に前庭の「四季をまなべるその風情」を說明す〔花ぞろへの節事〕。やがて牛若を導き奥殿に入る。——以上第三段——

(一)深更、十五夜の手引きにて牛若奥の一間に入る。

乳母冷泉と牛若、和歌・大和詞にて應答あり、冷泉やがて姫の閨房を敎へ去る。

(二)牛若入れば姫眠り居り。姫の容貌の中世式敍述あり。

兩人大和詞にて再三應酬あり。遂に牛若の自害せんと言ふに及んで、姫男に許す。——以上第四段——

この部分は全篇の主要部分であるだけに新鮮な近世的要素が力强く己れを主張しようとすると同時に、舊いお伽草子風の殘滓を拂ひ捨てようとする努力を示しつつも、おのれ達の始祖と考へて居たところの「十二段草子」といふ巨大な存在に

曳きずられて、尙多くの中世的要素を遺すことを餘儀なくさせられて居る事情を示して居る。後者の例は一々引例する煩を避けるが、前揭の荒筋を見ても大體想像されるであらう。淨瑠璃姬の美貌・才能やその寢姿を敍述する個所、和歌・大和詞での應酬などがさうであり、その一家の生活の樣式が全く平安朝式貴族のそれとして、無頓着にお伽草子を踏襲して居る點などがさうである。尙ついでに一言したい事は、たとへば牛若丸の風體の敍述が、

其の出立の花やかさ肌には白き御小袖、上には色よき唐綾に、樣々の縫をぬはせ、上品の直垂に、黃金作りの御佩刀、左折の烏帽子を召し、云々

と言ふ風に羅列的に述べ立てる書き振りである。これらは舞曲やお伽草子共通の手法であるが、この場合、それを浮世草子に於ける西鶴の衣裳の描寫などと同一視することは誤りである。西鶴に在つては、それは當世風俗の有りのまゝの報告であり、特にさうすることの必要があつたのであつて、それは近世的寫實——世界觀としての近世現實主義が必然に要求した元祿期文學の創作方法——であると見るべきであつたが、今われわれが問題にしたやうな羅列的手法は、上揭の引例を

見ても明らかなやうに、抽象的・概念的な敍述に過ぎないのであつて、それは決して「寫實」とは呼び難いものであり、中世文學の形式主義がおのづから採らせたところの謂はゞ羅列主義に他ならぬものである事に充分留意して置きたい。

次に、淨瑠璃姫が牛若に關心を持ちやがて相見るに至る迄の過程であるが、それは「十二段草子」に在つては、如何にも中世文學らしい「人間性への無關心」の態度で默殺せられて居るのであるが、この曲では、何かしら其處に觸れないでは氣がかりだと言つたやうな態度で、しかし具體的には描き得べくもなくて、姫が侍女の報告を聞いてその旅疲れを思ひ遣り、更にそれを耳にして牛若は姫を好ましく思ひ、「その心根や通じけん」風に飜る簾の隙から互ひに顏を見合せる、しかもそれは「兩方心の移りしは深き機縁と知られ」たと、兎に角にも「合理化」しようと努めて居るのである。近松の「十二段」に降ると(その三段目)、更に數歩を進めて、侍女の報告にもそれを受けた姫の心境にも、相見る機會を作る手順にも、遙かに具體性が添加せられて來て居り、先行諸作品に比して數段人間らしさに近づいて居るのである。 これらの點にも「天狗の内裏」が占める史的地位が明確に物語られて居る

同じ意味で注意に値するのは第四段の末段、二人の戀が成就するに至る個所である。先づ「十二段草子」に於ては、前の場合と同様、それは明瞭には取り上げられて居らず、姫は彼の平安文學以來の「悲劇的」な貴族の娘のやり方で以て、頑強な拒否と沈默とをつゞけるが、結局男の高い教養に引きつけられて了ふことになるのである。そしてその間の作者の意識が甚だ不明瞭であるのだが、この曲では、男が、自害して「六道四生のうちにて思ひ知らせん」と言ふに及んで

上るり寢屋より走り出で、なうとゞまり給へや都人、さほど思し召すならば、明日は兎もなれ角もなれ、何かは厭ひ申すべき、いざ此方へとありければ、牛若せいたる有様にて、何を宣ふ東の君、幾程詞を盡せしに、今と成ての御憐み、嬉しくも候はず、はてなならば厭までよと、振り切つて歸らるれば、姫君かけつけ手をとりて、背中をはたとうつせみの、なうぬけ衆様蓮葉な事を言はさるな、いやと思はゞ何しにか様に止め申すべき、兎角妾があやまりは、お宥しとて引とむる、はて厭と言ふはて是非ともと、取てもすこしたよ〱と、たわむ心や白藤の、よれつもつれつ、もつれつよれつ云々

と言ふのであつて「淨瑠璃十二段草子」の貴族趣味は、殆ど狹斜趣味・遊里情調とも言

ふべきものによつて代置せられて居るのを看るのである。近松の「十二段」に到ると、この傾きが一層深められ、押し擴げられ、統一せられて居ることは、ここに例證するまでもなからう（同書・第三段・參照）。しかしながら、近松に降つても、「十二段草子」ならびに本曲の殘滓を全く捨て去り得ては居ない點が少くない。けれども、そのやうな中世文學傳來の舊時代的要素を積極的に切り捨てる事は未だ不可能であつたとしても、それを巧みな妥協的手法によつて、自家藥籠中のものたらしめることに成功して居る例を擧げることが出來る。それは、「十二段草子」が固定せしめて「天狗の内裏」もなほ捨て去り得なかつたところの、かの中世文學特有の衒學的な、和漢の故事の濫用であり、これらの諸作品では主として姫と牛若との問答の個所に示されて居るものである。近松の「十二段」では、牛若が母の喪中の故を以て姫の申し出を拒むのに對して、姫は釋迦や用明天皇の故事を引いて更に言ひ寄る一條がある。「十二段草子」の煩雜な夥しい故事を整理・取捨して常識的なものを採り、しかもそれを先行作に於けるごとき單なる故事の應酬に止まらしめず、相手を口說く爲のほゝゑましい武器として利用するのみならず

女房達はうしろより「さて〳〵まだるやべんべんと、それは昔の『忍びの段』今この粋な世の中に、何かは要らぬこれ〳〵」と冷泉十五夜しかたにて、もどかしがれば姫君はやう〳〵に心付き

と言ふ風に、先行文學の傳統を或程度繼承踏襲しながらも、同時にその非近世的な一面を揶揄して見せ、正にそのことによつて近世文學的なるものの主張を行ふと言ふ特異な行き方を示して居るのである。　わが近世文學が、その特殊な政治的・社會的條件のゆゑに、近世的萌芽と中世的殘存物との深刻な複雜な矛盾の中に在つたことは改めて說くまでもないが、文學に於けるその矛盾の調和への一手法として、敍上のごとき例が、文學史上少からず見出されることを面白く思ふのである。

さて、第五段は、その前半をお伽草子「秀衡入」に取材し、後半、淨瑠璃姫の死は、鬼一法眼に關する說話に現れた皆鶴姫に流通せしめたものであらう。

（Ⅰ）奥州の秀衡館に牛若到着、秀衡悅喜して五人の子にその援護を命じ、吉次にも引出物を與ふ。　牛若軍勢を率ゐて都にのぼる。

（Ⅱ）矢矧の宿の長者が邸に入りし牛若は、尼となれる十五夜・冷泉に會ふ。　姫は牛若との事

より母に忌まれ、峯の藥師笹谷に籠りてありしが、牛若を戀ひつつ遂に空しくなりし也。牛若爾尼を慰め嘆きの裡に上洛、やがて源氏の白旗を靡かしむるに至る。

前半「秀衡入」との交渉については、すべてさきに取り上げた問題と重複するから重ねて述べない。後半、姫と牛若との關係の締め括りは、「十二段草子」や「ふきあげ」では、別れを惜しみ跡を慕ふ姫を慰めつつ、天狗に托して彼女を矢矧に送還することになつて居るが、この曲では悲慘な焦れ死をすることに脚色せられて居り、近松の「十二段」では、所謂惡玉（あくだま）の原始的な型たる從兄藤太の手にかかつて横死するが、結局女は峯の藥師の瑠璃光佛の化身であつたといふ結末になつてゐる。近松の場合の解決は、しかし決して舊い淨瑠璃や說敎淨瑠璃に於ける本地物などのごとき宗敎的性格を與へられて居るものと見ることは出來ない。それはもはや單にめでたく局を結ぶための一趣向に過ぎぬ程のものである。それはとにかくとして、女主人公を死なしめるに至つて居るのは、直接には皆鶴姫の最期を「天狗の内裏」が移入したのであり、根本的には、例へば或る意味に於ては「牛王姫」などにもそれが反映して居るやうに、女主人公の悲しい死を以て萬事をはかなく終結せしめるといふ

中世文學に現れた一つの否定的な傾向の餘映であつたらう。

以上淨瑠璃の形態に在つて、それが如何に中世的敍事文學の傳統の中から、近世的文學への成長をなしとげようと努力し、且つどの程度に成功したかを、主として加賀掾の「天狗の內裏」を例としつつ具體的に眺めて見たのであるが、更に次へ進まう。

三

歌舞伎が近世的演劇としての性格を鋭く示しはじめるに至るのは、やはり延寶期であり、坂田藤十郎の寫實劇がすなはちそれであつたのだが、この時期に先行するお國歌舞伎遊女歌舞伎の時期に、それらがどのやうな近世化の道を歩んだかと言ふ點について、若干の考察を試みて置かう。

我々の近世社會は、その歴史の極めて僅かな部分を經過するや否や、自然な成長を阻止されて固定して行つた變則的な社會であり、從つて、そこに生じる文化現象も亦、大體元祿期を劃期として、すなはな發展が阻まれ、與へられた狹隘な埒內に於てのみ、偏つた發育が許される事情に在つたので、歌舞伎劇に於ても、その最初の發

足たるお國歌舞伎の時代に形作られた諸特質が、根本的には、その儘歌舞伎劇史全般を貫いて承け繼がれて行く事となるのであつて、この様な近世獨特の事情からしても、お國歌舞伎の本質の検討は歌舞伎を理解する上に極めて重要な意義を持つて來る。ここでは、所謂歌舞妓草紙と言はれてゐるものを主なる對象としてこれらの點を考へて見たいと思ふ。

現存の歌舞妓草紙を以上の様な態度で取上げて見る場合には、結局、京都帝大本と中村福助本との二つを問題にすれば足りるのであるが、一體この時代までの草紙もしくは繪卷なるものは元來上流社會の翫弄として成り立つたものであり、一個の机上の讀み物・見る物に他ならないから、我々はこれらの草紙によつて當時の歌舞伎の舞臺を想像する際には、これらの記述・描寫を、全體として直ちに、お國歌舞伎の「芝居見たまゝ」もしくは筋書として理解することには大きな危險が伴ふわけである。例へば京大本がその行文を大體に於て謠曲の形式に則つてゐる事や、福助本がお伽草紙もしくは近古の謠ひ物文學の形式を持つてゐる事は、これらが當時として比較的有識の層を目標とした机上文學として制作されたものである故

であつて、從つてそれを以て直ちに當代のお國歌舞伎が能樂などの構成を有してゐた事の有りの儘の記述であると速斷する事は、言ふ迄もなく危險である。それ故、我々がお國歌舞伎研究の一資料として歌舞妓草紙に對する場合には、机上文藝としてのそれと、その內容として素材として取上げられてゐる歌舞伎それ自身とを、能ふ限り明瞭に區別して扱はなければならない。

この樣に見て行く時、これらの草紙は、慶長期に於けるお國歌舞伎の、貴重な具體的な報告書となつて來るのであるが、今その構成要素を分析して當時のお國歌舞伎の特質を考へて見たいと思ふ。此の二種の草紙によつて窺ひ見る事の出來る當時のお國歌舞伎の(特にその代表的な出し物と想像しうるそれの)基本的な構成形式は、山三の亡靈の出現に依る二段形式である。こゝで一應困難な問題は、次の樣な疑ひが生じうる事である。卽ち、亡靈の出現による前後二段の形式は、讀み物としての草紙が採用した敍述形式に過ぎないものであつて、必ずしもそれが實際のお國歌舞伎の演出形式の有りの儘の報告ではないのではないか、と言ふ疑ひである。これを說き破る直接的な根據を我々は持ち合さないのであるが、しかし、こ

の形式がお國歌舞伎の主要な一曲目の構成形式であつたらう事は、次の様な諸點によつて考へられる。即ち、第一にはこれらの草紙の行文から、この件（くだり）が當時の舞臺の正確な報告らしく信ぜられるのみならず、これを單なる草紙としての敍述形式と見る時には、その素材として扱はれたお國歌舞伎が極めて力弱い稀薄なものとして印象され、從つてお國歌舞伎を取扱つた草紙としての意義を殆ど失つて了ふであらうし、第二には、一世の風流兒たる山三が慶長九年悲壯な死を遂げた事件は、當時の民衆にとつては極めて興味的な話題であつたに相違なく、お國歌舞伎愛好者の此の興味をねらつて、お國歌舞伎それ自身が此の一件を見逃す筈がなく、しかも、原始的ではあつたが既に脚色の萌芽を示しはじめる時期に達してゐた當時の歌舞伎が、先行演劇としての能樂の構成形式に學んで、山三の亡靈を出現せしめる事によつて、二段の複合的構成を採る事は極めて自然な過程であらうし、また第三には、一應完成されたと見なさるべき慶長九年頃のお國歌舞伎は、その上演曲目を殆ど固定してをり、且つその數が甚だ少かつたらしい確證があつて（守隨氏「お國歌舞伎手記」歌舞伎研究第十三輯參照）この事が逆に、現存の數種の歌舞伎草紙が傳寫の間に生じた異本で元

來一種の讀み物としての草紙にすぎぬとは必ずしも斷じる事を得しめぬものであり、むしろ第一第二の理由と相援けて、それが山三横死の直後に脚色されたお國一座の最も野心的な上演曲目の、從つて又最も人々の喝采を博した出し物の「見たまゝ」であつた事を我々に信じさせるものである。

詳述を避けて、此の二種の草紙に示された構成を次に略記すると、

〔京大本〕

ワキ次第・名告・道行

念佛踊

シテ(亡靈)出、問答

かぶき踊三景(「淨瑠璃もどき」の歌あり)

草紙としての結語

〔福助本〕

お國の閲歷・北野常舞臺に於けるお國歌舞伎の狀況

業平踊り

山三亡靈出、問答
お國・山三・猿若のかぶき・「茶屋の噂」
見物をも籠めたる總踊り
「風呂上り」
山三と袂別の歌

これによつて窺ひ知りうる當時のお國歌舞伎は、初期の念佛踊りの時代以後發展せしめて來た所のあらゆる要素を一應集成し、單なる「見せ物」としての性質を棄てて既に原始的な脚色的態度を顯はして來つつある姿を示して居るものである。京大本の第二段には念佛踊の條があるが、その具體的な狀況は、例へば「絹の黑衣を着し、眞紅の唐折の長く細き紐二筋を以て鉦を襟にかけて無常變易の世の有樣を稱名聲にて唱へて廻り舞ふ」(事跡合考參考落穗集)のであり、それが稍〻宗教味を脫して當世化した場合は「念佛に歌を交へ塗笠に紅の腰簑をまとひ鳧鐘を首にかけて笛つゞみに拍子を合せてをどりけり」(東海道名所記)となるのであらう。さうしてその全く宗教的色彩を脫したものが所謂かぶき踊や業平踊となり、更に京大本で

知られる樣に、當時流行の淨瑠璃の曲節を取入れた「淨瑠璃もどき」の歌謠とそれに作ふ舞踊とをも發展せしめたことが察せられる。

これらは舞踊的要素であるが、一方お國が彼女の提携者を得て以後に發展せしめたものに科白劇的要素がある。茶店の嚊との戯れや風呂上りの物眞似はその一つであつて、それらは猿若による滑稽的演技を附隨せしめた寫實的な「濡れ事」である。

この舞踊と物眞似とは、お國歌舞伎完成期に於ける二つの大きな演技類であるが、一は後世の歌舞伎劇に於ける舞踊の母胎であり、他は科白劇の萌芽であつて、この二つの樣式は常に交錯しつゝ歌舞伎の歷史に作ふ事は周知の如くである。(例へば「藝鑑」に見られる次期の傾城事、卽ち傾城買ひの物眞似狂言はこれらの直系に發生したものである)。更に今一つ注意すべきものは福助本の後半に顯はれた總踊りであつて、お國の扮した男子と男優の扮する茶屋女とのをどりの中に「ことに貴賤のその中に、ものずきと見えし女を引きたてゝ踊らせければ、人のこゝろもうつろふや、僧も法師も打連れて、はぢも人めもうちわすれ、しばゐも騷ぎをどりけり.」

と記された樣な、看客席と舞臺との境界を撤去した狀態が現出する點である。この事は一に俳優と觀客とを包む親和的氣分の發露であつて、この氣分は爾後種々な姿をとつて歌舞伎劇史の各々の時期に現はれ、重要な歌舞伎劇の特性を形作るものである。お國歌舞伎に於ける親和的氣分の一表現としての總踊りは勿論從來民間に行はれてゐた集團舞踊へ、舞臺舞踊が一時的に轉化する自然發生的な形であるに過ぎないものであつて、決して演劇もしくは舞踊へ意識的に組織されたものではない。この氣分が發展しその表現が演劇的に組織され戲曲構成或は演出樣式と密接に結びつくに至るのは稍々後世の事に屬するのであるが、それらの萠芽が已にこの時期に示されてをる點に留意して置くべきである。

以上を總括して吾々は次の樣な結論に達する。卽ち、お國歌舞伎の時期に於て、その演劇的樣式としては前述の如く、後の所作事・舞踊と科白劇との原始的な形を示してゐたのであつたが、その題材と題材の取扱ひ方とについて見れば、近世的素材を現實主義的態度に於て取上げてゐると見る事が出來る。「茶屋の嚊」や「風呂上り」が彼等の時代の彼等の社會に於ける極めて卑近な日常生活的題材である事は

言ふまでもなく「念佛踊」と雖も、そのねらふ效果は、異風の美女の舞踊による現實的な官能的興味であつて、必ずしもその歌詞の有する宗教的思想でもなく、その曲節の釀し出す宗教的氣分でもなかつた。お國が彼女の藝術を宗教的なるものに據つて出發せしめたのは、根本的には宗教そのものの有する所の、民衆生活に對する組織力を利用したまでに過ぎない。勿論お國がそれを意識して行つたか否かは少しも問題ではない。宗教も藝術と等しく人間の生活の組織者であり、從つて大衆教化の技術的方面に於て極めて有力な組織術を持つて居る。近世初頭の民衆が、はじめて彼等自らの藝術を創り出し彼等自らの生活を組織せんとする時に際して、その技術的地盤をかかる宗教的なるものに求めようとするのは極めて自然であつた。巫女お國はその藝術による大衆の組織を在來の佛教の有する地盤に據つて效果的に出發せしめたのであつて、思想としての佛教的なるものを目ざしたのではなかつた點に注意したい。大衆的な藝術がその原始的形態に於て往々宗教的なるものに依據するといふ現象は、根本的には、上の如き特殊な事情によるのであつて、宗教對藝術のこの關係を宛かも普遍的な先天的な法則に導かれるも

のであるかの如く理解する事は誤りであらう。「念佛踊」とは、佛教の有する思想乃至氣分とは全く縁遠いものでありむしろその企圖する所のものは、お國の演出から來る「異風」と「好色」とであつた。「異風」とは當時の風潮としての反常識的態度の一表現であり、新興社會の旺んな氣魄が、在來の低調な消極的な中世的風潮に對して反抗的に示した所の、傳統破壞の意氣の自らなる現はれでなければならない。「かぶき」といふ語の有する「バランスを破つたもの」と言ふ語源的意義は、かくして我が原始歌舞伎の内容を的確に言ひ表はし得たものと見る事が出來る。「念佛踊」の示した今一つの要素たる「好色」の内容も亦、近世初頭の社會的根據によつて導かれるものである。近世思潮は要するに反中世思想であつて、死滅した形式主義に對する反抗、思想感情の拘束への反撥、情生活の解放へのあらゆる努力をその基調とする。中世社會に於ては戀愛さへも獨立性を認められず、佛教的因果思想の束縛の下に意識されて居た事は當代の戀愛小説が明かに之を示してゐるのであるが、新社會にみなぎる自由思想がかゝる態度を拒否する事は自明である。かくて戀愛・性的享樂は明朗な奔放な形をとつて近世生活の上に力强くその位置を占める。

性的な美しさは道徳・宗教その他何らの先入思想の拘束なしに、その有りの儘の美しさに於て素直に受け入れられる。華やかに扮裝した美女が舞臺の上に唯をど り廻(めぐ)るといふ事それ自體が美的享樂の對象となり得たのである。「念佛踊」に現はれた「異風」と「好色」とは實にかくの如きものであつた。こゝに念佛踊の近世的存在意義があるのである。「業平踊」の素材としての「伊勢物語」もしくは業平諸傳說が、歌舞伎に於てのみならず、近世全般を通じて愛好された事には、業平の行狀乃至「伊勢物語」の示す態度が、極めて自由な解放された情生活、特に戀愛生活を表現してをり、そこに近世思想の根柢と相通ずるものが存する故である。而してお國による「業平踊」の演出は、福助本の詞章が明示する如く、「念佛踊」の場合と同一の基調によつて一貫されるものである。お國歌舞伎の後期・脚色時代に於ても、上述の二要素たる「異風」と「好色」とは共にその基本的要素として發展した。唯、題材として新しく日常生活的なるものが寫實的に取上げられるに至つて演劇としての一展開を示したのである。而して此の際、一つの新しい要素が强調されるが、それは卽ち「滑稽」・「好笑」である。猿若の演技は言ふ迄もなく、「茶屋の嚊に身をなして、はづかしがほにう

ちそばめ、ものあんじたる」主役の演技にも見物は笑ひを禁じえなかつたのである。能の狂言が滑稽を目ざして居る事は言ふ迄もないが、それは根本的には、思想としてのをかしみであつた。しかしお國歌舞伎に於ける滑稽は、思想的なるもの、卽ち觀念上の滑稽、言ひ換へれば戲曲の筋として表現される「をかしみ」ではなくして、感覺的な滑稽感、「くすぐり」であつた事が想像される。精神生活の未熟な近世初頭に於てこれは止むをえぬ結果であつた。しかし感覺的な刹那的なものであるにしても、その哄笑的な傾向にこの時期の社會的風潮の反映を見る事が出來る。

かくてお國歌舞伎は、その題材に於て民衆生活に卽したものを捉へ、當時の民衆の欲求たる「異風」・「好色」・「好笑」をその手によつて表現せんと試み、且つその表現の態度に於て感覺主義的傾向を示して居つたのである。歌舞伎の母胎としてのお國歌舞伎が感覺主義を採つた事は、當時の社會が永い戰亂の時代の直後に在り、民衆の思想的敎養が極めて低かつた事と、大衆を對象とする原始演藝が先づ最初に視・聽覺を通じてその機能を果しうると言ふ一般的理由とが結びついて生せしめた結果であるが、敍事文學としての文學形態の傳統を力強く負うて出發した人形劇

と異なり、歌舞伎は僅かにその舞踊の領域に於ける歌詞以外には、殆ど文學的なるもの思想的なるものの制約を受けず、從つて文學無しに、極言すれば思想なくしてさへ、その舞臺藝術としての存在を保ちうると言ふ特殊な事情が、はるかに後の時期に至るまでも歌舞伎をして强く感覺主義を固執せしめ得た理由である。此の事情が寛文・延寶に到る啓蒙時代に於て、散文學が敎化的方向を採つたにも拘らず歌舞伎が遊戲的・享樂的方向を把持した理由であると共に、又ひとしく舞臺藝術である所の人形劇が傳統文學の制約の故に、一歩時代におくれつつ發展したにも拘らず歌舞伎が常に時代と共に發展して演劇に於ける近世レアリズムを夙く延寶・天和の交に確立する事を得るに至つた理由でもあるのである。かくして、歌舞伎に於ては、思想よりは感覺を主たる媒介物として、その藝術としての機能をはたし得る可能性を有したのであるが、その可能性に從つて、舞臺上に具體化した所の感覺主義は、歌舞伎發展の各々の段階に於て夫々異つた意義を有するものである事は亦注意されなければならない。　例へばお國歌舞伎に於ける感覺主義が、近世初頭の新興社會に於ける旺んな自由な氣魄を表現する爲の、適切な態度として理解

されねばならぬに反して、近世後期のそれが、疲勞し、積極的氣力を失ひ、現實を逃避せんと欲する町人階級の對人生態度を表現する爲に取上げられたものとして理解されねばならないと言ふが如きである。

お國歌舞伎に於ける、舞臺藝術としての三つの要素たる「異風」と「好色」と「好笑」とは、又ひとしく當代に於ける民衆の日常生活に横はる三つの基調でもあつたのである。遲くも慶長九年以後のお國歌舞伎は、かくして民衆の生活の寫實的再現に向つてその演劇としての發展の方向を導いたのであるが、たゞ當時の精神生活の貧しさの故に、これらの諸要素が思想としてよりも感覺として取上げられた事は止むを得ない結果であつて、その感覺主義は決して「思想」を拒まうとするのでもなく、現實の實生活から逃避せんが爲のものでもなかつた事は充分注意しなければならぬ。新興社會がその力を自覺し旺んな希望に燃えつゝ、樂しく人生に對つた態度の現れがこれらの要素を生じたのであつて、客觀的に之を見れば、新しい生活の強調・誇示が「異風」を生み、生活力の剩餘が「好色」を生じ、生活に對する自信と安心とが「好笑」を生ぜしめたと言ひうるのであつて、例へば現代藝術に現れるグロテスクな

るものやエロティシズムやナンセンス等が、生活力の喪失から生じて居るものである事と對比して、その本質的な相異を知らなければならない。

さて斯くの如くして、完成期のお國歌舞伎は、漸く、現實の實生活に即した藝術へと發展し來つたのであるが、未だ社會はその幼年期に在り、人生觀としての現實主義を確立し得るに至つてゐなかつた爲に、次の女歌舞伎の時期には、後に述べる樣な他の理由も加はつて、歌舞伎としての本質的な成長をなし得ず、むしろ退歩の觀さへ示すに至るのであるが、要するに此の時期のお國歌舞伎の發展過程は、この時代全般の社會、したがつて社會思潮・文藝思潮の展開の道程と一致するものであつて、一言にして之を言へば、ロマンティシズムのリアリズムへの進展の姿を示すものである。

最後にお國歌舞伎の亞流としての女歌舞伎に關する一二の問題に觸れて置かう。

お國歌舞伎の完成期に於ても能樂からの何程かの影響を認めうる。即ち脚色上の構成にそれが見られ、伴奏樂や舞踊に於て多くのものを能樂に求めたであら

う事が想像される。しかし乍ら、それが飽く迄も新しい内容の表現の爲の當時として避け難い方便であつた事は言ふ迄もない。しかもお國のその共働者との提携後には新たな脚色的態度が示され、歌舞の他に、寫實劇としての萌芽が力强く現はれはじめてさへゐたのであつた。お國時代の音樂と舞踊と寫實的な演劇の萌芽とは、女歌舞伎の時期に到つて如何程の展開を示してゐるか？　音樂について は三絃の使用が特筆すべきではあるが、それも未だ三絃樂としての發展は充分これを示してをらず、たゞ量的に大がかりとなつたに過ぎない樣に思はれる。次に舞踊について見れば、これ亦踊り手の數を增し、大踊り若しくは一人々々の踊り較べと言ふ形式に發展したに過ぎず、本質的な展開の跡をみとめる事は殆ど不可能である。更に寫實劇としての要素は、甚だしくその影を沒し、「風呂上り」などで僅かにお國時代のものを踏襲してゐるかの如くに見える。而してこれに代るべき主要な上演曲目は實に能樂の直譯的演出であつたのである。かくしてお國歌舞伎から女歌舞伎への道程は、演劇としての退歩以外の何物でもなかつたかの如くに考へられる。これは何を意味するものであらうか。

女歌舞伎は慶長の中頃から多くの座を生じたのであつたが、それらの中では遊女出身のものが壓倒的に多數を占めてゐた樣である。單なる一巫女としてのお國によつて始められた歌舞伎も漸く一個の演劇として發展し、從つてその俳優として立つに際しても、豫め何程かの技術的素養を必要とする程度に成長して來てゐた際であるから、地女よりも遊女が遙かに多くその任に堪へうる筈であり、しかも、當時の遊里は民衆娛樂と社交との集中點として殆ど唯一の機關であつたのであるから、遊里と同樣の性質を帶びて發展しつゝあつた演劇が、遊里に引寄せられその俳優を遊女が兼ねるに至る事情も決して不自然ではなかつたのである。

斯くして、特殊な生活者としての遊女によつて承け繼がれた歌舞伎は、當然遊里に於ける生活態度と生活感情とによつて基礎づけられる筈であつた。所が寬文・延寶以前の遊里に於ては、その重要な顧客は町人ではなくして貴族的武士であつたから、遊里を支配する物の見方・物の考へ方は、又從つて町人的であるよりは遙かに貴族的であり、遊女に課せられた敎養も亦近世的なものであるよりは寧ろ古典的なるものであつた。かくして、遊里に於ける遊女とその顧客との關係が、其儘に

劇場に移されて俳優とその看客との關係に置き代へられたのであつたから、そこに成長する歌舞伎も亦、お國時代のそれとは趣を異にしたものとならざるを得なかつた。遊女歌舞伎に於ける、むしろ非町人的•非近世的な傾向は、實に斯くの如くして避け難いものとなつたのである。その上演曲目の主體をなす遊女能は、客觀的には、武士階級の抱く貴族趣味の對象として取上げられたものに他ならない。しかし能樂の演出には專門の四座の役者があるのであるから、「東海道名所記」や「そゞろ物語」中の記事が之を難じてゐるやうに、看客は必ずしも遊女能に滿足したのではなかつた。それにも拘らず、尙遊女歌舞伎が能樂を捨て得なかつた理由は、第一には前述の如く當時の遊女が極めて强く前時代的環境の中に成育してゐた爲であり、更に第二にはこれと聯關して新時代の民衆生活をその直接の素材として把へる事を得なかつた爲であり、第三には未だ民衆劇としての發展を歌舞伎に與へる程强力には、當時の町人社會が成熟して居らず、歌舞伎に求める所のものが現實的な感覺的欲求であつたために、舞臺上に再現される生活を通じてではなしに、俳優それ自身の持つ肉體的な美しさのみに依つても、一應は、その目的を達し得た

からであつた。

遊女歌舞伎に於ける遊女能の存立は以上の様にして導かれて來たが、しかし、これは飽く迄も正常な發展ではなく、結局一つの停滯に他ならなかつたから、社會の成長と共に早晩整理されなくてはならぬ事柄であつた。寛永六年及び爾後の禁令が直接のきつかけとなつてやがて遊女歌舞伎は消滅し、若衆・野郎歌舞伎にその席を讓ると共に、歌舞伎は漸く近世劇としての成長を示しはじめるに至るのである。

四

最後に小說形態の成立の事情を一瞥しよう。

戶田茂睡（寶永三年歿）の「紫の一本」に江戶上野の花見の狀況を描いた個所がある。おそらく天和頃の有樣を述べたものであらうが、

東叡山黑門より仁王門までの並木の櫻の下に花見衆なし。松山のうち淸水のうしろに幕はしらかして見る人おほし。幕の多き時は三百餘あり。すくなき時は二百あまり有り。此外につれだちたる女房の上着の小袖、男の羽織を、辨當からげたる細引にとほして櫻の木

にゆひつけて、かりの幕にして、毛氈花むしろしきて酒のむなり。鳴物はならず、小唄淨瑠璃仕舞はとがむる事なし。大町通り町を始め有德なるもさもなきも、町かたにて女房娘、正月の小袖と言ふは仕立てず、花見小袖とて成るほど手をこめ、結構にだてなる物ずきにしたるを着て出るなり。花よりはなほ見事なり。花の頃は空くもりて、おほかた晝すぎより雨ふる。しかれども傘をもささず、よき小袖をすきとぬらしてかへるを遊山にも又手がらにもするなり。

と言つて居り、また柳亭種彥はその「柳亭記」に上揭の終りの部分を引用した後、更につゞけて、

又昔の小袖雛形に大小の丸えとの丸と言ふ有り。是は肩より裾へ十二の丸をつけ、其內へその年の大小を染めて一年ぎりの小袖なる事を知らするにて、花の雨に濡れ乍ら歸る意に似たり。えとの丸もその年の月々の朔日の十二支を染めたるにて大小の丸に同じ。

と述べて居る。これらの記述に、寬文・延寶・天和と言ふ勃興期の町人の氣分が讀み取られると思ふのである。後にも屢々觸れるけれども、ここではただ通俗的な言ひ方で一言して置くのであるが、町人に遺された世界は物慾・色慾の享樂世界であ

り、それは町人の武器たる金力によつて獲られるものであるから、彼等が限られた小天地でその武器の威力を誇示し、そのことによつて自己滿足を感じるのは自然であつた。ここに町人達の「浪費の爲の浪費」の快感、「贅澤」の誇らしさを味はうとする態度が生じるのであつた。勿論、ひと口に町人階級と言つても、それは分限者や有徳人のみから構成せられて居るのではないが、しかし彼等が一つの階級を形づくつて居る以上、彼等の氣分や物の考へ方は、原則として、彼等の「上層」に在る人々のそれに依つて統一せられ組織せられるものである事は言ふまでもない。從つて此の場合、貧しい者は貧しいながらに、豐かな者と同樣に、黄金の威力を享樂しようとし、贅澤の魅力を充分に感得して居るのである。衣服・裝身具・冠り物・履き物に至るまで、つぎつぎに新しい意匠を凝らし、その折々の流行に對しては極めて敏感に貪婪になつて來て居るのである。當時の小說は、繪本などと並んで、最も直接的に此の間の消息を物語つて居るのであつたが、しかも、われわれはそのやうな「世相」の文學への「反映」といふ點を、此處で問題にしようとして居るのではない。

西鶴の「五人女」(貞享三年刊)の三の卷は、かのおさん茂右衛門の一件を脚色したもので

五章から成つて居るが、その最初の一章は、殆ど全體が女の服裝の描寫に費されて居る。すなはち此の話の女主人公おさんを讀者に紹介する手段として、京の町の不良靑年どもが水茶屋の店頭に陣取つて花見歸りの婦人たちを次ぎ次ぎに品評する、さうして最後に其處を通りかかつた美しい少女がおさんであつた、といふ趣向になつて居るのである。その際、女達の身なりの描寫が如何に克明であるかは次の引用で見られたい。

下に白絖のひつかへし、中に淺黃ぬめのひつかへし、上に樺ぬめのひつかへしに、本繪にかゝせて左の袖に吉田の法師が面影、ひとり燈のもとにふるき文など見ての文段、さりとは子細らしき物好み、帶は敷瓦の折びらうど、御所かづきの取まはし、薄色の絹足袋、三筋緒の雪踏音もせずありきて云々

下に黃むく、中に紫の地なし鹿子、上は鼠しゆすに百羽雀のきりつけ、段染の一幅帶、胸をあけ掛けて身ぶりよく、ぬり笠にうら打て千筋ごよりの緒をつけ云々

三つ重ねたる小袖皆くろはぶたへに裾取の紅うら、金のかくし紋、帶は唐織寄島の大幅前

にむすびて、髪はなげ島田に平髻(ひらもとゆひ)かけて、對のさし櫛、はきかけの置手拭、吉彌笠に四つかはりのくけ紐を付けて、貌自慢にあさくかづき、ぬきあし中びぬりのありきすがた云々

ゆたかに乘物つらせて、女いまだ十三か四か髪すき流し、先をすこし折もどし、紅の絹たゝみてむすび、前髪若衆のすなるやうにわけさせ、金髻にて結はせ、五分櫛のきよらかなるさし掛け……白しゆすに墨形の肌着、上は玉むし色のしゆすに孔雀の切付(きりつけ)見えすくやうに其うへに唐絲の網を掛け、さてもたくみし小袖に、十二色のたたみ帶、素足に紙緒のはき物、うき世笠跡より持たせて云々

以上の引例によつても明らかなやうに、五章より成る物語中その一章の大部分を、婦人の服裝の細かな描寫に充てて居るのである。

浮世草子に於けるこの態度を、今一歩徹底せしめた好例として、同じく西鶴の遺稿と言はれる「俗つれづれ」(元祿八年刊)に見える話を引例しよう。同書卷の四の第三話「御所染の袖色ふかし」が之である。京、朱雀の千本念佛に集まる遊山客の中に、母親に附き添はれた一人の美しい娘を見出して、つぎのやうに克明に描寫しはじめる

のである。

衣裳ゆたかに、下には藤色に碁盤の紅綸つけ、中には瑠璃紺に同じ紅綸の裏つけ、上に薄玉子色に同じ紅綸の裏つけ、肩より一尺程青々と御簾の模樣、唐織の緣、紅の房を下げ、さりとは〳〵至りたる物好、裾は亂れ萩、眞の男鹿もこれには焦れ鳴くべき。帶は黑きびろうどに大紋の石だたみ後に廻して、御所結びの端に銀にて鶴菱の四つ紋、返し褄、おくび先を少し揚げて帶の下に挾み、抱へ帶なしに細き忍び帶を締め、白き合湯具の裾に鉛のしづを掛け、惣淺黃金剛を履きて擦り足に步み、締めつけ島田髮、先も跡も長み同じことにして、中ほどに平髻を掛け、挿し櫛白檀の木地に珊瑚珠の切り入れ、梅の古木に氣を盡し、前髮に鯨の鰭の曲りたる・物を入れ、髮の狂はぬやうに仕掛け、わづか俯向き、首筋ありありと見せて、付け肱に左の手先にて袖口を揚げ、右の肩より袖行きしとやかに流し云々

このやうな描寫の後に「これ〳〵又何處の國にあるべきと思ひながら、戀に欲有つて尋ねける。世は廣し、もしある事もや」と結ぶことによつて、辛うじて此の話を、單なる百貨店の流行衣裳案內の域から脫せしめて居るのである。

このやうに一つの話全體が、一人の「仕出し女」・流行の意匠を凝らした婦人の裝身

の描寫のみから成り立つて居るのである。しかもなほ注意すべきことには、原本のこの部分に、右に引用した本文通りの女の立姿が、挿し繪として揭げられて居り、且つその繪姿の髷・袖口・帶・下着その他の各々の部分に、一つ一つ本文に記されたやうな說明が書き入れられて居るのである。たとへば、頭の部分には「此の頭つき少しうつむきてかつかうよし」とあり、左の袖の所には「つけひぢ、手さきにて袖口をあげる」と說明し、袖下の個所には「袖下二尺二寸」と寸法が書き入れられて居り、裾のあたりには「白きあはせぬひのきやぶ(脚布)、すそにしづを四所につくる」と註がほどこされて居るがごときである。要するに、この「御所染の袖色深し」と題する掌篇は、その挿し繪と兩々相俟つて、もともと――比喩的な言ひ方に於てではなく――一つの流行の衣裳の見本・雛形のごとき性質を持つて居るものであることを知るのである。ところで、この小話は

情はかゝるみすの染出し

手みやげは鬼のめん

いゝかいゝ、いゝ

ひなかたいきうつし

千本念佛に見た女
むすぶの神の寶（たから）物

といふ傍題を持つて居るのだが、右のうち特に「雛形生き寫し」に注意すべきである。これは當時盛んに出版されて居たところの、例へば「友禪雛形」（貞享五年刊）とか、溯つて「新撰雛形」（寛文七年刊）とかいふ類の流行衣裳の見本、それをその儘生き寫しにしたやうな美女、今日で言へば百貨店の飾り窓のマネキン人形に魂を吹き込んだやうな麗人、といふ意味であつて、結局この話の內容は、その讀者に對して豫想して居る效果は、ほかならぬ、新聞や婦人雜誌の流行欄・衣裳欄・美容欄などを獨立せしめたやうなもの、若しくは、ファッション・ブックのごときものに在つたのである。（但し、この時代のこのやうな奢侈的流行と現代のそれとでは、かかる流行をもたらす社會的根據を異にするものであることを注意しなければならぬ）。夙くは萬治の頃の「女諸禮集」をはじめとして、貞享・元祿に降ると、前記雛形類の他に、婦人の服裝や裝身具や化粧法やその他萬般に涉つて解說し手引きした書籍、たとへば「女重寶記」とか「女用訓蒙圖彙」のごとき實用的な書物もしきりに出版せられて居たのであつたが、西鶴の

文學が、さうしたたぐひの實用書が取り扱ふ材料を、その重要な題材として、或る場合には上述のごとくその主題としてさへも、取り上げようと試みて居ることは注意せられなければならない。すでに周知の事に屬するから此處では述べないが、彼の好色物が當時の役者評判記や遊女評判記から多くのものを得て居ることも亦これと同樣であつて、このことは單に、或る時代の世相や風俗や流行が直ちにその時代の文藝に反映し、或はその素材となる、といふやうなわかり切つた現象が、西鶴の場合にも亦示されて居るのだといふことを、事新しく問題にしようとして居るのでもなく、また一つの創始期の文藝が實用から生れると言ふ原則を、單にそのやうなものとして證明しようとして居るのでもないのであつて、われわれはこのやうな現象を通じて、寬文・延寶から元祿に渉る時期に示されたところの、近世リアリズムの實體を捕へようと試みて居るのである。

近世リアリズムが如何なるものであつたかは次の節の各項に於て逐次述べて行く筈であるから、ここでは極めて卑近な解說にとどめて置きたい。すでに一言したやうに、町人に與へられた武器はただ黃金であり、しかも亦やがてはその黃金

といへども、それを新しい經濟關係の上に立つ新しい社會の建設のために役立たしめることが阻まれるに至つたのであつたから、彼等は金力で獲得しうる物質的な享樂を最大限度に求めようとつとめるに至るのは自然であつた。この謂はば「黄金の自由」の、「不自由」への轉化は、元祿を境として行はれたと見るべきであるが、それはとにかくとしても、自己の實力を自覺し、將來への發展を豫想しえた近世初期の町人達、もしくは、そのやうな氣分に馴らされて居た元祿の町人達は、決して過去を追懷するものでもなく、また徒らに未來を夢みる人々でもなく、飽く迄も現實を見、現實を謳歌讃美する人々であつたのである。舊い中世的な物の見方・考へ方の制約を破り棄てて、彼等自身の眼で、現實を有るがまゝに看取ると言ふことは、中世社會とは全く異つた土壤に成長しはじめた彼等町人にとつて、必至であり且つ必要であつたのである。しかもその現實を改變する力を與へられてゐない彼等にとつては、やがて現實への消極的な肯定・自己滿足の態度を導いて行き、遂に享保期を境として漸時現實を見失うて行くに至るのであるが、とにかく、概括的に言つて元祿期の町人文藝に在つては、彼等の日常生活のあらゆる面の有りのまゝの再現

といふことが、その任務として課せられたのである。西鶴がその好色物や町人物に於て、當時の「世相」を有りのまゝに描き出して居ることは述べるまでもないが、上來引例して來たやうな當時流行の衣裳や裝身具に至るまでをその主題・主材として描き出して居ることにも、やはり同様の根據が働いて居るのである。さういふ物をも有りのまゝに寫し出すといふことが、彼等自身の生活の主張であり示威でありやがてその謳歌であつたのである。衣服や裝飾品の描寫があまりに詳細を極めて居り、あたかも吳服屋や小間物屋の宣傳ででもあるかの如き觀さへ呈して居るのも如上の理由によるのであつて、この場合、例へば江戶後期の戲作者達が、或る特定の商店なり商品なりの廣告を、その作品の中で行つたやうな場合とは、全く意味を異にして居ることは勿論であり、且つまた、後の洒落本などに現はれて居る一種の寫實的手法——瑣末的寫實・似而非寫實——とは根本的に異なるものだつたのである。

ところで、元祿の町人は、それぞれ彼等の分に應じた「贅澤」を享樂し、それを彼等の文學に再現したのではあるが、そこには又、それと矛盾する質素を尙び勤儉を旨と

しなければならぬと言ふごとき思想も少からず現はれて居り、西鶴などに於ては、その町人物に一層甚だしくこの思想が强調せられて來て居る。しかもその中に在つてなほ一方に、奢侈贅澤を好ましいものとする本來の思想も强く現はれて居るのであつて、ここに樣々な矛盾が示され、時にはその矛盾の故に作品を技術上纏りのないものにさへ陷らせて居る場合もあるのであるが、しかしこの矛盾は町人社會として、從つて又町人文藝として、一應避け難い矛盾であり、彼等の思想や文藝が、町人自身にとつての本來的なものの他に、上からの武士的なるもの——例へば儒學的思想の特定の一面など——が混在するのは避け難いところであつた。從つて奢侈を追ふ思想や態度が之と相反する極端な勤儉思想と並び存するといふ結果にもなるのである。幕府は天和元年に町人の奢侈に對して大彈壓を加へ、爾後相ついで禁令を發して居る。前揭「柳亭記」にも天和三年正月のお觸書を引用して居るが、それによると金紗・縫・惣鹿子を禁じ、その他すべて珍しい物や染物を新しく考案することをも禁じ、小袖の表一反につき銀二百匁以上のものを賣買すべからずと制限する程こまかく干渉して居るのである。武士が世の中の「秩序」のため

に此のやうな禁令を出すのは、彼等としては當然であるが、さういふ考へは自然彼等の下に在る町人にも意識的に或ひは無意識的に浸み込んで來るもので、それが奢侈を誇り贅澤を享樂しようとする欲望と相並んで、浮世草子の中にも現はれて行つたのである。西鶴について言へば、はじめの好色物の時代には此の勤儉思想によつて代表せられる武士的思想は比較的少く、それも無意識的にであつたが、町人物の時代に入ると、幕府の干涉も影響したのであらうし、又その題材として取扱はれる町人の經濟生活が、より高度の段階に達して、一般には、勤儉といふ消極的手段に據る蓄財より他には途が拓かれて居ないと言ふ實情も加はつて、この思想がかなり意識的になり且つそれが强調せられて來て居るのを看ることが出來るのであつた。

近世的小說が、歷史的立場を異にする貴族や武士の文藝からは發足せず、新しい近世的な必要が生んだ謂はゆる「實用」的なるものから直、接、に、出發したといふ事實は、かくして、近世リアリズムの性格を物語るものだつたのである。

更に、浮世草子が「一代男」にもせよ「五人女」にもせよ、その構想を「諸國咄」的なるものに求めて居るといふことは既に指摘せられて居るのであるが、近世的小說の發足の問題をこの點から考へて見ることが必要であらう。

わが國の封建社會史に於ける、地方分權制の廢棄と中央集權制の樹立とは、そのやうなものへの社會的要求を一身に擔うて之を遂行した信長・秀吉・家康によつて成し遂げられたのであつたが、かゝる社會的地盤の轉移は、おのづから時代の人々の生存の形式を、生活のあり方を、從つてその物の考へ方を、新たにせずには置かない。一定の「自由」の思想が近世初期社會に瀰滿した所以のものも、このやうな點にその根據を置いてゐたものであつたと言ふことは、ここに縷述するまでもない。かくの如くして、知識・感情の解放、新しい生活の設計、知的探求、等々が一應近世町人生活の標識となつたのであるが、文學・藝術の領域に於て示された啓蒙的傾向は、言ふまでもなく、このやうな社會的要求のおのづからなる發露であつた。

思想的要求としての知的探求は、實用的・日常生活的な卑近な必要としてのそれと結びつくことによつて、地誌や名所記や評判記や、諸種の百科事彙的な解說書・手

引書（前述の重寶記・訓蒙圖彙の類）の極めて夥しい刊行を生んだのであるが、所謂純文學の領野に在つても、諸國の珍談奇譚の蒐集・紹介といふ形をとつて、新文學の爲の苗床が形成せられた。このやうな假名草子の時代を承けて生れ出でた「好色一代男」が、いはゆる諸國咄的構想を根幹とするに至つたことは、まことに自然な徑路でなければならなかつた。

社會的意欲としての此の知的探求は、それが文學に働きかけるに際して、その取材の上で先づ地域的に、文學生産地（卽ち文化中心地）以外の「諸國」にまで、その眼が注がれるに至ることは自然である。しかもこのことは、諸國間の交通の急速な解放と發達といふ、一つの新しい現實によつて、一層力强く刺戟される。更に又第二には、從來の孤立した文化中心地に於ける、因襲的な・固定した・周知の・生活諸相ではなくして、その都市に於けると地方に於けるとを問はず、何かしら目新しいもの・從來見なかつた新しい生活が求められるが――さうして現實には、もはや、新しい生活・近世町人の獨自の生活が、駸々としてその歩みを運んで居たのであるが――、しかし一般的に言つて、それら生活上の新現象は未だ、新時代的眼孔を通して、いはゞ文

明批評的に把握され處理されることを得なかつたが故に、たゞ單なる目新しい事件として取り上げられるより他には途が無かつたのである。從つて、時代の新現象としての生活諸相と、單なる珍談奇譚とが、同時に同列に、取り上げられることとなるのであり、しかも、なほ後者の場合に於てさへ、知的探求といふ時代的欲求に一應副ひ得たのであつて、かゝる珍・奇談への作家の眼が現實的であればある程、一層その效果を擧げ得たのである。「諸國咄」的作品の成立の根據――作家の眼が「諸國」にまで擴大せられ、しかもその題材が「咄」すなはち珍談奇譚のたぐひであつた事の根據――は、右のやうにして理解することが出來る。

なほ、「西鶴諸國咄」(大下馬)が、全篇の構成上、直接には「宇治拾遺物語」の構成に示唆せられたものである(山口剛氏・「西鶴名作集」解説)といふ事實も、おもふに「宇治拾遺」をはじめとして爾餘の中世説話諸文學は、同時代の王朝的貴族的傳統文學の把持する末期的浪漫主義に、その非現實的傾向に、消極的に對立するところの否定的現實主義を採つて立ち現はれて居つたのであるが、上述のごとく西鶴の時代に、その文學が一つの現實主義を採り、技術上、諸國咄的構想を採り上げるべき條件を孕んで來て居たがた

めに「宇治拾遺」のごとき作品から何らかの遺產を承け繼ぐことを得たのである、といふ點を理解することによつて、正しく把握することが出來るのであり、又さうしなければ、文學作品相互に於ける「影響」の問題や、文藝的遺產攝取の問題を、單に偶然な・任意な現象として、表面的にしか理解出來ないこととなるのである。

「西鶴諸國咄」(貞享二年刊)五卷三十五話中には、後に「武家義理物語」・「武道傳來記」などの謂はゆる武家物に至つて整理・集成せらるべき諸說話(例へば、一ノ三・三ノ七・四ノ二)や「本朝櫻陰比事」などの裁判物に纏められるべき說話(一ノ一・二ノ五・三ノ一・五ノ四)や、町人の日常經濟生活面に取材する謂はゆる町人物に發展すべき說話(五ノ七・二ノ七前半・五ノ五前半)や、並びに、それらの要素を部分的に包含するか、若しくはそれからは獨立した諸種の「奇談」を有するのであるが、以上を總括して、之を一應常識的にその題材の上から見ると、現實的なものと超現實的なものとに分類することが出來るのであつて、ここでは主としてその後者を問題にすることによつて、西鶴に於ける諸國咄的構想——浮世草子の發足を規制した重大な契機とも言へるところの——特質を考へて見たい。そしてこの場合、超現實的說話の特質が明らめられれば、おのづから現實的な說話の特質も

亦、これに準じて明瞭になつて來る筈だからである。

「西鶴諸國咄」三十五話のうち、超現實的題材を扱うて居るものは、およそ二十一話を數へることが出來るのであるが、今そのやうな題材に對する作者の取り扱ひ方を考へて見ると、大體つぎの四つに分つことが出來る。

一　奇・怪談を、奇・怪談それ自身として取り上げて居るもの。

二　奇・怪談の超現實性を、現實的に暴露（解決）して居るもの。

三　說話構成上、奇・怪談の部分とは別個に、現實的な說話の部分を添へて居るもの。

四　その他、何らかの方法によつて、奇・怪談を現實化して居るもの。

第一類の純奇・怪談としては、「殘物とて金の鍋」（二ノ四）・「夢路の風車」（二ノ五）・「面影の燒殘り」（三ノ二）・「命に替る鼻の先」（四ノ三）・「鯉のちらし紋」（四ノ七）・「身を捨て油壺」（五ノ六）など九話ほどを擧げることが出來るが、これらの多くは、當時の地誌等に載せられて居る傳說や支那の志怪をその原據として持つて居り、それらの忠實な紹介・小說化・翻案にとゞまつて居る。例へば「殘物とて金の鍋」は『續齊諧記』の「鵞籠記」（酉陽雜俎）

(註一)引にくも）そのまゝの日本化であり「鯉のちらし紋」や「身を捨て油壺」は、それぞれ河内の内(ない)助(すけ)ケ淵・姥(うは)ケ火の傳說や網島大長寺鯉塚の緣起などに據つて居り、その他出所を詳らかにしえぬものもあるが、その殆どすべてが、巷間に傳へられる怪異談の單なる紹介といふ形をとるものである。從つて表面上は、それら怪異に對する作者自身の批判を少しも見出し得ない。しかしながら、一應無批判に投げ出されたそれらの怪異は、謂はゞ名所記が傳說を紹介するやうな態度を以て述べられて居るのであつたから、決して末期の怪談のごとく讀者に恐怖感や神祕感や宗敎感を與へるやうな性質のものではなかつた。(たまたま「水筋の拔道」の如き、かの若狹井・奈良二月堂水取りの傳說を背景として因果應報の佛敎思想を結論とした說話も存するが、それも近世初期の社會にとつて、積極的な進歩的な働きかけを爲しうる現實的な惡因惡果の思想であつたから、この怪談が少くとも末期的な性格を作り出すことから救はれて居るのである)。しかしそれにしても、怪談は結局怪談であつて、決して現實的なるものではありえない。「自然の道理」を力說し怪異を否定する西鶴(註二)が、これら第一類の怪異譚をどのやうに解釋し如何に扱うたか。前表第三類では

現實的な說話と結びつける事によつて、究局に於て超現實的なるものを否定したが、この場合彼は、まづ第一には消極的に、說話の原據に能ふ限り忠實な紹介乃至飜譯の態度を取ることによつて(この際、作者がそれを意識し計畫的に行つたか否かは少しも問ふところではない、と言ふ點を理解すべきである。事實はおそらく無意識にさうしたのであらうけれども、)更に第二には、例へば「命に替る鼻の先」の天狗を、極めて人慣れた惡戯ずきの小猿か何かのやうに描いて居るなど、怪異譚を出來る限り卑俗化・現實化することによつて、一應怪異を怪異として扱ひつつ、しかもその怪異性を薄めて居るのである。更に第三には、例へば序文に所謂「世にないものはなし」といふ思想——後にも述べるやうに、それはこの短篇集全體に對する結論でもあるのだが——によつて、これら超現實的怪異をも、第二類以下の場合と同列に置かうとする氣構へを示すことに於て、これらの怪異性の、現實——當時の典型的町人にとつての現實——に對する矛盾・摩擦を弱め抹殺するのである。なほ、この點については、第二類以下を考へて行くに從つて一層明らかになる筈である。

又、この第一類に屬する諸話が、比較的無味な紹介的敍述に終つて居るといふ技術

上の問題も、以上でおのづから說明がついたわけである。尙また、近世初期の名所記のたぐひが、當該社會の知的欲求に應じたものであることは既に述べたが、從つてこの類の怪異譚がやはり同樣の意義を持ちえたものであることは述べる迄もなからう。

第二類は、說話の超現實性を現實的に暴露するものであつて、たとへば「傘の御託宣」(二ノ四)では、美しい娘を人身御供に要求する好色な神(傘がその神體である)に、みづから進んでわが身を提供した後家が「宮所に夜もすがら待つに、何の情もなしとて、腹立して御殿にかけ入り、かの傘をにぎり、おもへばからだたほし奴と引きやぶり捨てつる」といふ話で、あたかも「形は晝の眞似」(四ノ一)の木偶の怪異が實は狸の仕業であつたと言ふのと同樣の結尾である。「傘の御託宣」の場合、怪異の否定の方法は、なほ神の世俗的な人間的な取り扱ひによつても强められて居るが、周知のごとく、これは西鶴の屢々用ゐて居る謂はゆる俳諧的手法であつて、他の各類にもすべて共通する。

第三類は、奇怪談の部分とは別個に、現實的な說法を添へるもので、たとへば「見せ

ぬ所は女大工」(一ノ二)では、女大工が御所方の奥局に傭はれて怪異の正體を發見する話であるが、例の賴光・土蜘蛛の傳說と同型の怪談が形式上この話の根幹をなして居るのであるけれども、その前置きの部分には、早く彼の俳諧に現はれ後の町人物に至つてはその主題にまで發展するところの、新しい經濟生活が産み出した新しい世相――こゝでは諸職の分野の擴大の問題――への謂はゞ文明批評的な口吻さへ見られるのである。同樣に「神鳴の病中」(三ノ七)では遺産相續にからまる爭ひが、「執心の息筋」(五ノ五)では經濟生活面から取り上げられた繼母子の問題が、それぞれ添へられて居り、「十二人の俄坊主」(二ノ二)では是亦西鶴の屢々關心を寄せる一つの「修練觀」を基礎とする熟練者の示す妙境が描かれて居る。すなはち、不可能事も修練によつては可能に轉じ得るといふ思想、個人の力を全く否定する中世的考へ方と鋭く對立するところの、新興町人獨自の自由思想をその根柢に置く個人の力の積極的な肯定。このやうなものに出發するのが西鶴の修練觀であり、「諸國咄」中には「力なしの大佛」(四ノ六)や「不思議の足音」(一ノ五)などでは、それが說話の主題とさへなつて居り、「諸國咄」以外にも夥しく現はれて居るものである。

西鶴は、冒頭に述べたごとき事情に促されて一應、怪・奇譚を題材とはしたけれども、現實主義者としての彼の世界觀が怪奇を單に怪奇として取り上げるに堪へざらしめた結果、おのづから、說話に右のやうな構成を取らせるに至つたのである。この事は、第二類の諸話に屢々結果して居るやうな、構成上の不統一性といふ技術上の缺陷をも齎したのである。少くとも此の場合、右の缺陷を、西鶴自身の個人的な自然的な能力や性癖に歸し去ることは明らかに誤りでなければならぬ。

第四類に屬する超現實的說話は、上に分類した三つの他の何らかの方法によつて、奇・怪談を現實化して居るものであつて、その現實化の方法は、たとへば「雲中の腕押」(一ノ六)・「神鳴の病中」(前出)・「行末の寶舟」(三ノ五)・「姿の飛乘物」(二ノ一)・「紫女」(三ノ四)・「夢に京より戾る」(四ノ五)など、全體もしくは要所々々を、俳諧化・現代化する方法である。就中、「雲中の腕押」は見事に全體を俳諧化して居り、說話の骨子は常陸坊海尊が今尙箱根山中に隱棲し神通力をあらはすといふ奇怪な筋であるが、『義經記』卷八・「衣川合戰の事」の記述以來傳播せられた海尊生存說に倚據しつつ、義經・靜以下著名な家臣どもを、完膚なきまでに俳諧化し去るのである。(註三) かくしてこの話の怪奇性

は殆ど抹殺せられて居る。その他この類に屬する上掲の各話では、龍宮が、鬼女が、雷神が、妖精が、ことごとく現代化・浮世化せられるのである。

更に又、說話をして事實譚らしい姿態を取らしめることによつて、おのづから怪異性を弱めて居る場合も見出される。例へば、慶安二年の春（「傘の御託宣」）・寛永二年冬のはじめ（「姿の飛のり物」）などと殊更に時日を明示することによつて、或はまた、各々の怪異の行はれた地名國名を指定すること――これは又「諸國咄」成立の事情がさうさせるのであり、諸國の話を欲するのは、原則として、事實譚を欲するのである、といふ事は冒頭に述べたところによつて明らかである――によつて、いかにも作りごとではないといふ印象を讀者に與へようとねらふのである。現實に存在した事實であるといふ點が强調せられる場合、その怪異は、近世的現實主義者であるところの當時の典型的町人にとつては、怪異が怪異の名に値する本來の神祕的な性格が抹消せられ、事實上怪異感は消失する。怪異を、その中に浸つてではなしに、外から冷酷に眺めることが可能となる。超現實的なるものの現實化が、このやうにして行はれるのである。

さて、「諸國咄」卷三の六話「八疊敷の蓮の葉」は次のやうな話である。蛇が大蛇となつて昇天したのを見つけた里人が、さても／＼大きなる事やと騷ぐのを、道心者が「おの／＼廣き世界を見ぬ故なり」と嘲笑つて、筑前にあるさし荷(にな)ひの大蕪菜・雲州松江川に棲む横幅一尺二寸の鮒・江州長柄山の九間ある山の芋、その他國々の巨大な產物を列擧し――この邊は同書の序文にも繰返されて居る――、遠國を見ねば合點のゆかぬものであると諭した後、むかし嵯峨の策彦和尚が入唐して歸朝し、信長に謁して、靈鷲山の御池の蓮の葉が二間四方ほどの大きさがありその上に晝寢する人もあると話したところが彼の嘲笑を買つたので、和尚は「信長公天下をおしり遊ばす程の御心入には小さきこと」と嘆じたと一同に訓へる、といふ話である。

この小話は「西鶴諸國咄」全篇の總收であり結論である。彼が隨所で洩らして居る言葉は、「世間は廣し」であり「世に無いものは無し」である。新しい新時代的生活の諸相をその作品に取り上げるに際して、その度毎に彼はかく感嘆するのである。これこそ、すでに屢々述べて來たところの、近世初期に於ける社會的欲求としての知的探求の嗜欲が、その實踐にあたつて當然洩らすべき僞りなき嘆聲でなければ

ならない。「世間は廣し」・「世に無いものは無し」、この新興町人一般のかゝげる新鮮な標語は、彼等の探求の意欲を一層促進する。しかしながら、既に觸れて來たやうに、彼等の現實觀は未だ充分には整理せられて居らず、リアリストとしてのその眼は尙完全には拭はれて居なかつたから、諸々の現象に直面して、そのいづれが己(おのれ)たち自身に屬する新しい現實であり、又いづれが己たちに背を向ける舊い假象であるかを、明確には看破し・取捨することが出來なかつた。彼等の旺んな知的探求は、かくして、彼等にとつての空しい假象に向つてさへもその腕を伸ばさうとするのである。「諸國咄」に於ける超現實的要素が、なほ若干、現實主義的に整理し改裝され得ずして遺されて居る事實は、このやうにして理解される。

さて、町人文藝は、かくのごとくして發足したのであるが、それらが如何なる境地に、どのやうにして到達したかを、次の節に於て考へて見よう。

〔註一〕　續齊諸記云。許彥於綏安山行。遇一書生。年二十餘。臥路側云。足痛求寄鵝籠中。彥戲言許之。書生便入籠中。籠亦不廣。書生與雙鵝並坐。負之不覺重。至一樹下。書生乃出籠謂彥曰。欲薄設饌。彥曰甚善。乃于口中吐一銅盤。盤中海陸珍羞。方丈盈前。酒

數行。謂彥曰向將一婦人相隨。今欲召之。彥曰甚善。遂吐一女子。年十五六。容貌絕倫。接膝而坐。俄書生醉臥。女謂彥曰。向竊一男子同來。欲暫呼。願君勿言。又吐一男子。年二十餘。明格可愛。與彥敘寒溫。揮觴共飲。書生似欲覺。女復吐錦行障。障書生。久而書生將覺。女又吞男子。獨對彥坐。書生徐起謂彥曰。暫眠遂久留君。日已晚。當與君別。還復吞此女子。及諸銅盤。悉納口中。留大銅盤於彥。曰無以藉意。與君相憶也。

釋氏譬喩經云。昔梵志作術。吐出一壺。中有女與屏。處作家室。梵志少息。女復作術。吐出一壺。中有男子。復與共臥。梵志覺。次第互吞之。柱杖而去。余以吳均（「續齊諧記」の著者）嘗覽此事。訝其說以爲至怪也。（酉陽雜俎に據る）

〔註二〕折ふし鷄とぼけて宵鳴すれば大釜自然とくさりてそこをぬかし突込し朝夕の味噌風味かはり神鳴内藏の軒端に落ちかゝりよからぬ事うちつゝきしに是皆自然の道理なるに此事氣に懸られし折から云々。

〔註三〕よしつねこそ。丸皃にして。鼻ひくう。向齒ぬけて。やぶにらみにて。ちゝみかしらに。横ふとつて。男ぶりは。ひとつもとりへなし。只志が大將で。其外は。片岡が萬にしはひ事。忠信は大酒くらい。伊勢の三郎は。買掛りを濟さぬやつ。尼崎渡邊。ふくしまの舟ちん。侍皃して一度もやらず。熊井太郎は。一年中。びくにすき。源八兵衞

はぬけ風の俳諧して。埒の明ぬもの。駿河二郎は。めいよな事の。夏ふゆなしに。ふんどし嫌ひ。龜井は。何をさしても。小刀細工がきいた。鈴木つぎのぶは。棒組にて。一生飛子買ふて暮す。兼房は淨土宗にて。後世願ひ。此外ひとりも。ろくな者は。なかつたとかたる。さてまた。靜は今に申程の。美人かととへば。いや／＼。十人並にすこしすぐれた。女房を。其時は。判官世盛にて。借錢はなし。唐織鹿の子の。法度もなく。明暮京の水で。みかきぬれは。うつくしい。今でも大名衆の。妾ども。御關所のあらために見るに。其時よりは。風俗がよいと申て。まだ咄したい事もあれども。皆うそのやうにおもやろ。

第二節　近世リアリズム

一

此の節では、町人文藝に於ける近世リアリズムの性格とその成立の過程とを、西鶴・近松・芭蕉の三作家を中心として考へて見、さらに彼等の亞流作家もしくは次代作家を一瞥することによつて、その崩壊のすがたに觸れて見たいと考へる。

先づ、談林の俳諧、中でも特に西鶴の俳諧が、どのやうな性質のリアリズムを採つたものであつたか、そして又そのリアリズムが、延寶―元祿の時期に於て、俳諧としての成長の上で、どのやうな限界を與へられて居つたかを見、その史的意義を考へようとするのが最初の目的であるが、特に便宜上、彼の浮世草子と聯關せしめつつ、その現實觀照の態度や取材の態度を眺めて見ることによつて、この時代に於ける談林の俳諧と浮世草子との內面的な交渉を當面の問題として考へて行かうと思ふ。

西鶴の浮世草子が、假名草子から一躍發展して、鞏固な現實主義の上に立ち、その時代の町人の生活の有るが儘を、町人それ自身の視角に於て寫し出したものである事や、その事が據つて立つ社會的根據については、既に隨所で述べたから此處では觸れないが、要するに、延寶―元祿期は、新しい經濟機構の整備によつて、町人の日常生活に於けるあらゆる面に、おのづから新しい相貌がもたらされて來、それが文學の題材もしくは主題として、新鮮なものに考へられはじめたのである。 たとへば、資本が橫行しはじめた結果として、鑛山や興行物に對する投資や、謂はゆる「買置

き」などに現はれる投機、中小商人の窮迫やそれに繋がつて生じる「分散」や「夜ぬけ」や持參金めあての縁組や、ひいては「十分一取る」仲人(なかうど)の跋扈、その他、經濟的苦境に處する爲の種々樣々なやりくりなどが、彼等の目前の生活の表面に現はれはじめたのである。さうしてこれらの新しい題材を新しい態度に於て把へることによつて、はじめて「町人の小說」を文學史の上に確立したものが西鶴であつた。言ひ換へれば、その時代の社會が町人に對して必然に要求した物の考へ方、としての現實主義を、西鶴の天才が他の誰よりも見事に、小說の領域に於て代辯したのであつた。

この業績は、しかしながら、彼の作家としての主力が浮世草子に注がれるに至つた天和二年(1682)以後に於て、はじめて示されたものではない。彼の談林俳士としての活動の時期に於ても、何らかの形に於て示されて居た筈である。今その間の事情を、延寶三年刊の「大阪獨吟集」・同じく六年刊の「虎溪の橋」・同年の序のある「胴骨」・同じく七年の「飛梅千句」・天和元年刊の「大矢數」、さらに降つて元祿五・六年頃の作と言はれる自註の獨吟百韻などを材料として簡單に考へて見よう。

用心や春の光の數道具
操取たて銀本のかね
津の國のたゞしき山に懸つたか
田地財寳武庫の浦風(大矢數第十四)
當山に分入事は初時雨
いつはりのない銅をほる(同・第八)
此頃は寢ても覺ても空をみる
出雲千俵賣てのけうか(同・第三十九)
それほどのかねはわき物山は水　西鶴
廣ひこゝろでおして行露　西波(飛梅千句第七)

右は、後に屢々町人物の素材となつた投資・投機に關するもの、一例であり、町人生活の一角に發生したこのやうな事象に對する新鮮な關心が、一つの新鮮な文學的視野を拓いた結果に他ならない。

つぎに、大節季や懸乞ひや、その他様々な場合に於けるやりくりを取り扱つて居るものを拔き出して見る。それらは「永代藏」(元祿元年刊)や「胸算用」(同五年刊)の主題として取り上げられて居るものの一つである。

取集てもないかねの聲
大節季初瀨の山より暮かゝる(大矢數第卅九)

年の矢や有無を離て行やすし　一水
煤はき懸乞修羅の戰ひ　西鶴(同右・第二十)

きんか頭に盆前の露
懸乞も分別盛の秋更て
こらへ袋に入相のかね(大坂獨吟集)

麓のかねに錢のとりやり　西國
此節季ゆるし給へや人々よ　西鶴
揚屋のかゝがどういはふとも　由平(骨胴)

懸乞も閙分て行蟲なきて　友雪

革袋には此あとの鹿　西鶴（飛梅千句・第八）

※

內證の苦は色かゆる目安書

十露盤上手といはれし我も（大矢數・第四）

或時は用心をする矢の根鍛冶

三人口に十五人まで

厄介の懸る所に松の風（同右）

酒をくらふて夢の浮橋

買懸すます事なく横雲の

されど世間はたつて行山（同右）

これらに取り上げられて居る町人生活の一斷面や、そのやうな面に出くわした際の町人自身の心構へと言つたやうなものを、われわれは彼の町人物に於て屢々接することが出來るのである。

乾坤の箱を明ては何もなし
　馬鹿つくされし親の跡取（大矢數・第四）

三味線も皆長持に打込て
　戯女狂ひ分散の月（右同）

かね箱も大形うせて憂思ひ　西長
分散になる幽靈の跡　西鶴（飛梅千句・第四）

印判に泪の數をあらためて　由平
手かけを置し家うつてのく　西鶴（胴骨）

　田地財寶武庫の浦風
いつ夜ぬけ片帆にかけて何國へか（大矢數第十四）

なかんづく、第一の引例のごときは「永代藏」卷五の第五話「大豆一粒の光り堂」などに於ては、謂はば話の「下げ」として扱はれて居る程であり、その他分散に關する話は極めて夥しく描かれて居るのであつて、これ亦、新しい社會的現象として、西鶴の眼

に新鮮に映じて來たものだつたのである。

娘どもは心してゆけ初あらし　定俊
中人がいふは皆空の月　西鶴（虎溪の橋）
鍋釜もあると聞たる時鳥　滿平
仲人口の袖のたちばな　西鶴（飛梅千句・第九）

「今時の仲人頼もしづくにはあらず。其數銀に應じて、たとへば五十貫目つけば五貫目取事といへり。此ごとく十分一銀出して娌呼かたへ遣しけるは内證心もとなし」（永代藏・巻一・第五話）などと言はれて居るものが、これらの附句の背景をなして居るのである。この背景となつて居るところの、新しい社會的產物としての此のやうな「仲人」に對する理解、それ無しには上揭の附句は成り立ち得ないのである。それを西鶴は後に浮世草子に於て「今時の仲人」として改めて具體的に描き出したに他ならない。俳諧といふ短詩形態は、その時代の「問題」を、その要點を摘み上げる事によつて、抽象的に・題目的に問題とすることを得ても、それを具體的に・全面的に問題と

することは、その形態上不可能であるのは止むを得ない。一般にロマンティシズムからリアリズムへの轉期に於て、詩形態が散文形態にその席をゆづるといふ文藝史上の現象――例へば島崎藤村の詩人から小説作家への轉身などがその好例である――は、文學形態それ自身に內在する右のやうな條件を無視しては說明し得ぬものであるが、こゝでは、それらの點に觸れることを一應避けて置く。とにかくも、町人生活の有るが儘の再現「町人の文藝には町人自身の生活の姿を」と言ふ延寶元祿期の彼等の文藝に課せられて來て居た要求への、一つの應答として、市井凡百の新しい事象から取材しようとする態度を、西鶴の俳諧に見いだすことが出來るのである。

月も荒たる瓦の軒端
二十年憂秋ながら後家で住
利發があまつて庭の白露（大矢數・第卅八）
異見なくとも養子はかしやれ　西長

それほどのかねはわき物山は水　西鶴（飛梅千句・第七）

町人物に屢々取り扱はれる末亡人の生活や、敷銀つきの養子に關する話と同一の觀點から、これらの附句は成り立つて居る。ことに前者など、「永代藏」卷一の第五話に於ける、かの「松屋後家」の話と密接な繫りがあるやうにさへ考へられるのである。ともあれ、末亡人や養子などに關する問題が、新しく經濟生活上の觀點から觀察し理解せられるやうになつたことは、この時期の特性であり、そのやうな觀點からそれらを取り上げて以て文藝に移して行つたところに、西鶴の果した巨大な史的役割を看取しなければならない。

續つて、謂はゆる好色物に主として扱はれるに至る素材を二三拔き出して見よう。

年の比雲なかくしそ手かけもの
晦日までの末のかねごと（大坂獨吟集）

よい手懸かゝりはないか卅日
　浮世小路を唯はとをさぬ（大矢數第十四）
高野山腰を後に抱しめて
　手懸は波の月かはりとは
さらぬ恨計へて見たる星の數（大矢數第二十）

これらは「一代男」卷三に謂はゆる「月懸りの手懸もの」であつて、「男色大鑑」卷一に謂ふ「三十日切の若衆」と同じたぐひの簡易な賣色業の一つであり、言ふまでもなく此の時代の新現象であつた。それを西鶴は、從來の花鳥風月の他に、新たなる素材として敏速に彼の俳諧に取り上げたのである。

かひなつく命のうちのしかみがほ
　前髮はゆめさよの中山（大坂獨吟集）
屋形廣いに片脇の山
水莖のおかた狂ひは逼塞と

霜のふり桒や白歯も見せうか（大矢數第十四）

見るに欲礙（サハ）るに煩惱よいの口

修羅の太鼓やつらき新町（同右第二十）

漣濤や山は後に前は花

衆道女道の春はもつぱら

賢性も是から起つて立霞（同右）

花にかねすこしたらねと暮の月

當座きりなる春の夜遊び（飛梅千句・第五）

世々の豆板抓まれて行

茶屋の口鼻（カカ）進出ては聲を上（大矢數第卅八）

是非といやらば爪をはなさう

此うらみ籬に寄ていつまでも

かねは忽二日はらひに（同右第十三）

衆道やおかた狂ひや、傾城買ひの諸相に關するものを任意に拔き出して見たのである。好色物に於ける一情景や、特定の場合の蕩兒の氣構へなどが、すでに此處にも示されて居るのである。

　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　シビリ
　　　燧がきるゝと堪忍しやれ
　　それ戀は親の寢入らぬ內待て（大矢數第六）

これなど「五人女」卷四の第三節に於ける、お七と吉三郎との密會の場面の、母胎とも原型とも言ひ得るほどのものである。こゝでもわれわれの言ひたいことは、前揭の各の場合と同樣、西鶴が「それ戀は」の句をつけるに當つては、のちの浮世草子の題材となる可く約束せられて居たとも言へるほどの「浮世草子的なるもの」を具體的に把へて居た、といふことである。この附句の場合、單に常識的に・概念的に「親に忍ぶ戀」を考へて居たのではなしに、お七や吉三郎らしい人物・その人的位置・その場の情景などを聯想してゐたのである。敢へて極言するならば、この句を附けるに際して西鶴の腦裡にはすでに、原初の形に於て「浮世草子」が成り立つて居たのである。浮世草子を主體として考へれば以上のやうに見ることが出來るが、俳諧に立

脚點を採つて考へるならば、そのやうな俳諧が小說にまで擴充せられ孵化せしめられたと言へるのであるが、いづれにせよ問題は、西鶴が生き生きとした現實を、新鮮な作家的眼孔を通じて取り上げたといふことに歸着する。

浮世草子成立後に成つた西鶴自註の繪入獨吟百韻一卷は、よく上述の事情を物語るものである。尤もそれが、好色物・町人物に於て經驗濟みの上での作品であるから、その自註の部分には浮世草子の制作によつて習得せられた技法と考へられ・るものが見られるけれども、しかし、句を附ける際の心的過程を西鶴自ら解說したものとして、その自註の部分を取り扱ふことは誤りではないであらう。

さきに、天和二年以前に於ける彼の俳業から、數項に涉つて謂はゞ「浮世草子的なるもの」を抽出して見たのであつたが、以下それらの諸項に關聯するものを、右の百韻中から二三引例して見よう。

　　高野へあげる銀は先待て

　大晦日その曉に成にけり

前句への自註は「萬事は是までと病中に覺悟して、日比したしきかたへそれ〴〵

の形見分、程なふ分別替りて皆我物になしける、是世の常なり。いづれ欲といふ事捨てがたし。ありがたき長老顏にも爰ははなれず。いはんや民百姓の心入あさまし」とあり、後者への自註は「商人の渡世いそがしく、町人の家には、天秤、十露盤の音高く入帳に付込、一年中の算用づめとてかしがまし。殊更夜の明る迄かけまはる事あり。其曉と句作せしは高野山への付寄也」とあつて、全く町人物の口吻である。しかしこれらは彼が句をつけるに當つて、その腦裡に去來した映像であり、それを一つの散文として自註する際に、一應反省せられ整理せられたものに他ならず、決してこれらの句が成つて後に、それらに據つて「浮世草子的」な飜案もしくは脚色を行つたものではなかつたのである。

太夫買ふ身に生れ替らん

戀草や麥も朱雀の野は見よし

末摘花をうばふ無理酒

右のうち「戀草や」の句に對する自註は次のごとくである。

爰は前句の願ひより色里の移りを付よせし。いやしき野原の麥までもよき所がらにし

て、絕し世の詠め迚、花も月も物言はず、紅葉も紅のもみ裏におとり、白雪も美君のはだへにはまけし。まことはいきた花崎、かほる、高橋、野風、左門、金太夫、家隆、もろこしまでも隱れなく、太夫職にそなわりし風俗。江戸ははづみ過たり、大坂はひなびたり。兎角遊女は都の島原にます花なし。町屋のしのび宿、おろせが早駕籠、三枚がたにていそがせ、丹波口につけば三星屋におりて、すぐに燒印の紋ある大編笠、戀を深々とかぶり、名にある末社に神樂、願西、あふむ、亂酒、これらは太鞁の四天王。中にも大じん姿のあらはれ、朱雀の細道行ば、大門より引舟女良むかひに出、待兼良を見せてはるかにまねく。程なふちかふなれば、太鞁女良、あげ屋のかゝ、やりて、禿、下男、君一人に女良が十七八人もお供申し、聲を揃へて時花うた。ひとつも魂ひはなくて、夢とも現とも我覺ず。おせ〱と行に、門番の與右衞門もかしこまり、出口のさこもけいはく申、此里の生ある人はひとりにても腰かゞめぬはなし。よくよくの事、中道寺の人かみの黑犬までもお良を見しりてさんたする。そも〱大じんは何の生れ替りが成物ぞ、うらやまし。釋迦も孔子も此道にはとんとおはまり成べし

西鶴が「戀種や」の句を附けるに當つて、この自註に描かれたやうな情景や觀念が、文字通りに彼の頭に浮んでゐたと言ふのでは勿論ない。たゞ、打越の句「肩ひねる

座頭成とも月淋し」、前句の「太夫買ふ身に生れ替らん」から次第に聯想が遊里に移動して來、遊里を想ふに當つては、自註に示されたやうな具體的な諸情景が彼の眼前に浮動したのである。遊里が當代の町人にとつて、現實にも理想の上でも、生活と切り離しては考へ得ないほどのものであつたらう事を想へば、このことは容易に首肯出來よう。現代の青年たちに在つて舞踏場と言ひ茶房といふ言葉そのものすらが、それらの包藏して居るどのやうな細部に渉る色彩や匂ひをまでも、彼等の感覺に蘇らせるだらう事と同樣である。西鶴に於ては、この場合たまたま、そのやうな聯想の上に立ちながらも、句そのものは「繼種や麥も朱雀の野は見よし」といふごとき觀念的なものになつただけであり、一方、自註の部分は、註として反省整備して斯く成つたものであつて、このことは決して、句と註との關係を「後天的な」ものと見なければならぬ理由とはなつて來ないのである。すでに述べたやうに、「浮世草子的なるもの」、言ひ換へれば、「現實主義的な立場に立つて眼前の町人的生活相を有りのまゝに再現しようとする態度が、西鶴の俳諧を生み、それらがやがて、その現實主義的地盤を愈々鞏固にし觀念的要素を捨拂して行くに及んで、そのやうな態度

がおのづから要求するところの散文の形態を獲得し、謂はゆる好色物・町人物の小説――浮世草子を成立せしめることとなつたのである。この、談林俳諧と浮世草子との交渉について、今すこし補つて置かう。

談林派の俳諧が有してゐる一般的な特質に關しては、改めて述べる迄もないことであるが、此處では、かの延寶・天和の時期に在つて、それらが、或る特定の限界に到達するまでの、成長發展を約束されてゐた、と言ふ點について考へて見たいのである。

さうして、談林派俳諧に於ける此の樣な成長性は、西鶴の俳諧に最も鋭く示されてゐたやうに思はれるから、ここでは、彼の作風を當面の對象として考へて行かうとするのである。

談林派俳諧の果した歴史的役割は、一般的には「建設の爲の破壞」の仕事であつたと見ることが出來る。しかし、その樣な業蹟の他に――他にと言ふよりも寧ろその中に、建設的な性質を有する成長性を含んでゐた樣に考へられる。それは主として素材の方面に見出されるものであるが、その一は、古典文學への善意的な挨拶

であり、他の一は言ふ迄もなく、前述した新時代生活相の取り上げであつた。

古典文學への善意的な挨拶、と言つたのは、彼等みづからの有する新しい町人文學との對比に於て、傳統的な貴族的文學を否定的に取り上げようとするのではなくて、むしろ之を肯定しつゝ、彼等自身の創造の資としようと欲して居た態度を名づけたのである。

ながむとて花にもいたし頸の骨

談林の祖宗因の句であるが、明らかに古典的なるものを意識の中に置きつつしかもそれに對して己れたちの美の世界を主張してゐる態度を見ることが出來るのである。古典文學は此處では一つの創造の機縁として取り上げられて居る。

この様な態度は、近世文學の一つの特性をなすもので、歴史的・社會的に導き出された面白い性格であるが、それは兎も角、西鶴も亦同樣であつて、謠曲と淨瑠璃とを對比して一應は後者を卑しいものとして抑へても居り(「小竹集」序)、前揭の一例とほぼ同樣の態度で古典を取上げた多くの附句を見ることも出來る。引例は省くが「神鳴り」と云へば「芥川」を附け、「手かけ者」と言へば「高安通ひ」を附ける類であつて、伊勢

物語・徒然草・謠曲あたりが最も屢々取り上げられて居る。談林の俳諧に現はれたこれらの事實は既に周知ではあるけれども、町人文學への、かくの如き貴族的文學の攝取が、この場合には決して町人文學の敗北を意味するものではなくして、むしろ彼等の文學の建設的な成長的な方向を示すものである事に留意しなければならぬ。卽ちその一つは、前揭宗因の句の示すやうな場合であつて、貴族的文學との對比による町人文學の意識の强調であり、これを時代的に見れば、未だ町人文學がそれ自身純粹なものとして獨立するに至らない際に多く現れるものである。そのことは、上に述べた如く西鶴に極めて屢々示される行き方であつて、たとへば

花はあつてないい物見せう吉野山

白うるりとやきゆる白雪(大句數)

田うゑ時分の宇都の山陰

執行者も一禮してや通るらん(同右)

と言ふやうな場合で、古典に對する「知識」を據所として、それをきつかけに一卷の變

化と運行とに效果を齎さうとするものである。これも亦根本的には、町人文學がそれ自體の獨立性を獲得しえない時期に、不可避に生ずる現象ではあるけれども、これらの時期に於ける古典への「知識」は、決して時代生活から游離した單なる知識ではなく、極めて重大な積極的意義を有するものであつた點に留意したい。それは近世初期に現れた「古典復興」の、その背後に動いてゐた知的欲求に發するものであつた。當時に於ける古典への知的欲求は近世社會を不拔のものたらしむべき思想的統一への、避け難い社會的要求の一發露であつたのである。從つて談林派俳諧に見出される此の種の知的態度は、舊文學への單なる回顧や追從から來る退嬰的態度の現れではなく、正にその反對のものであつたのである。當時に在つては、古典文學の知識は新時代人としての知識であつた。

大晦日定めなき世のさだめ哉

西鶴の句であるが、その詞書に「吉田の主人つれ〳〵草に書出し世間は其時も今も」とある。しかし徒然草は次のやうに描いてゐる。

公事どもしげく、春のいそぎにとりかさねて、もよほしおこなはるゝさまぞいみじきや。

追儺より四方拜につゞくこそおもしろけれ。つごもりの夜いたう暗きに、松どもともして、夜半すぐるまで、人の門たゝき走りありきて、何事にかあらん、ことごとしくのゝしりて、足を空にまどふが、曉がたより、さすがに音なくなりぬるこそ、年のなごりもこゝろぼそけれ（第十九段）

「つれ〳〵草に書出し世間は其時も今も」とは言つても、西鶴の此の句が豫想するものと徒然草の此の一節とには、殆ど全く何程の類似もないのである。「五人女」卷四の冒頭に次のやうな一節がある。

ならい風はげしく、師走の空雲の足さへはやく、春の事共取りいそぎ、餅つく宿の隣には小笹手毎に煤はきするもあり、天秤のかねさえて取りやりも世の定めとていそがし。棚下を引連立ちてこんこん小目くらにお一文くだされませいの聲やかましく、古札納め雜器賣り、榧かち栗かまくら海老、通町には破魔弓の出見世、新物足袋雪踏、あしを空にしてと兼好が書出しおもひ合せて、今も世帶もつ身のいとまなき事にぞありける（大節季はおもひの闇）

西鶴の眼孔を通つた歳晩の情景と兼好のそれとが、甚だしくその本體を異にしたものである事は、ここに取立てゝ説明するまでもない。それを西鶴は殊更に「つれ〳〵草に書出し世間は其時も今も」といひ「兼好が書出しおもひ合せて」と言ふの

である。こゝにも古典に對する近世的態度を窺ふことが出來る。一つの情景なり概念なりを得ると、それとの何らかの類似や聯關を求めて、古典文學にむかつて挨拶を贈ることを忘れまいとするのである。しかも「五人女」の例でも明かなやうに、平安朝文學の傳統としての「ものゝあはれ」の上に立つてゐる情趣美を、見事に近世町人の經濟生活に立脚する全く別の世界に置き換へて了つて居るのを見るのである。これらの事實に、此の時代の近世文學の、古典文學に對する態度とその性質とを看取することが出來るやうに思はれる。要するに近世前期の町人文學に在つては、從來の貴族的文學は之に對して決して否定的な壓力を作用したのではなく、却てその成長にむかつて積極的な援助を與へるものであつたのであり、俳諧の領域に在つては、談林のそれが、この間の事情を明かに物語つて居るものと見ることが出來よう。

談林派俳諧の成長過程に於ける、今一つの重大な部面は、新時代的生活相の取り上げであつた。この事に關しては既に述べて置いたから、此處では繰り返す事を避けるが、要するに、西鶴を活躍せしめた時期は、既に新しい經濟機構の整備によつ

て、町人の日常生活の眼前に、種々の新鮮な「日常生活の型」が、新しい關心の對象として繰りひろげられて來て、それらが、初めて文學の題材として取り上げられることに堪へ得る程度に、時代が成熟して來てゐたのであつた。この時期に當つて、西鶴は時代の選手としての役目を華々しく遂行したのである。彼の取り上げた新しい生活的題材は言ふ迄もなく、町人的經濟生活の種々相であり、それに足場を置く享樂生活の姿であつた。彼の獨吟や就中矢數俳諧には、まことに生々しいまでに、新生活の諸斷面が、強烈な興味と關心とを以て寫し出されて居るのを見ることが出來る。

談林派の俳諧は、來るべき蕉風俳諧の確立の爲の、準備的な破壞作業を行つた業蹟の中に、以上のべたやうな、建設的な成長性を孕んで居たのであつた。

ところでその一つとしての、古典文學の肯定的な取り上げは、しかしながら、それ自體としては成長の爲の最後的な目標とはなり得ないもので、結局、新しい純粹な町人文學が確立した曉には、原則的には、棄て去られるべき性質を持つて居るものであつた。しかし現實には、わが近世文學は、その微妙な社會的諸條件の故に、理論

的に「純粹」と言へるやうな町人文學に發展する時代を、遂に持つことが出來なかつたのであつたから、談林の俳諧が示しはじめた古典の肯定的な取り上げは、勿論西鶴の時期を以て一應結末を告げるけれども、なほその殘糟は、後にも述べるやうに、蕉風俳諧に、異つた形で、遺されることになるのである。

他の一つは、新時代的生活相の取り上げであつたが、これこそは、町人の文學としての俳諧の、重要な題材として發展すべき筈のものであつた。貴族文學としての和歌が持つてゐる王朝的な風月趣味と、それに添加されて來た中世的な寂びの趣味、これらは和歌の本質として既に動かし難いものとなつてゐたのであるが、之に對して、新興町人文學としての俳諧は、談林の俳諧殊に西鶴のそれが強く示しはじめた所の、謂はゞ元祿的町人生活の「寛濶」「華奢」「卑俗」なるものを、一つの新しい美として純粹に取上げることに依つて、町人文學としての新境地を拓いて行くべきであつた。然るに、この點に於ても亦、談林の俳諧は謂はゞ「失敗」したのである。さうして談林俳士としての西鶴が試みた此の企ては、遂に浮世草子の創始者としての西鶴によつて、他の領域に移し換へることに於てはじめて成功したのである。こ

ゝにも談林俳諧に於ける成長の限界性を考へることが出來る。今これらについて考へて見よう。

近世初期の町人社會に在つては、古典文學への知識は必ずしも追懷的な退歩的性格を有するものではなく、新しい時代の潑剌たる新知識であり、西鶴たちの附句に見られるやうな縱横無碍な古典利用の態度は、かの古淨瑠璃の金平物などに現れてゐるものと全く同一な、新興町人社會の旺盛な「氣分」の反映であつたのである。しかし乍ら談林の俳諧に於ては、それらは結局一つの「知識」として利用されたに止まり、一句の本質的核心とはなりえなかつたのである。唯僅かに西鶴の浮世草子に轉生して或程度の獨立性を獲て居る場合があるに過ぎない。例へば、彼の附句には行平と松風村雨との故事を利用したものが甚だ多いが、「一代男」卷一の「煩惱の垢かき」の條に須磨に於ける世之介を描いて

なを淋しく一夜も、只はくらし難し、若ひ蜑人はないかと、有ものにまねかせてみるに、髮に指櫛もなく、貌に何塗事もしらず、袖ちいさく、裾みぢかく、わけもなふ磯くさく、こゝちよからざりしを、延齢丹などにて、胸おさへ、昔し行平何ものにか、足さすらせしんきをとらせ給ひ、あ

まつさへ別(わかれ)に、香包、衛士籠、しやくし摺鉢、三とせの世帯道具まで、とらされけるよ……。

といふ風に、わづかに古典利用の纏つた效果を擧げてゐるのである。要するに古典の利用は、西鶴の俳諧に於ては、前述の如き意味での新知識の「誇示」であり、句の變化と運行とに資するに止(とゞ)まるものであつて、題材としての古典の世界それ自體が、例へば天明の蕪村の場合のごとくに(勿論それは回顧的であり幻想的であつて、西鶴の時代とは、古典に對する考へ方は根本的に相異してはゐたけれども)、一句の創り出す世界としての獨立性を獲るに至らなかつたのであつた。この事は勿論西鶴の時代の町人文學の方向としては當然のことであつた。しかし、此の「古典的」な行き方は、次の蕉風の時期に入ると、異つた態度に於て示される。即ち、延寶九年の「次韻」以前のものから、貞享元年の「冬の日」に至る過程にそれが顯れて居るのである。そこには、談林風の知識的な態度から、情趣的な態度への推移が、古典的取材の上にも示されて居る。さうして、元祿六年の「炭俵」に及んでは、全くその跡を絕つに至つたのであつた。蕉風の俳諧は常に一つの「情趣」を求めてゐたのであるが、町人生活的なものを以てそれを醸(かも)し出し得るに至るまでの過渡的段階として、平安朝的な

るものに據らうとした自然の結果であつたと考へることが出來よう。(しかも、蕉風に於けるその「町人的なるもの」も、談林派が示したやうな新時代的な、尖端的な生活態度の上に立つものではなかつたと言ふことは、芭蕉を盟主とする此の派が、筆者の用語で謂ふところの「農民的」な考へ方の代辯者であつたと言ふ點に、その理由を有つてゐると考へられるやうである。)古典文學の取り上げの問題はこれ位にとどめて、他の一つ、新しい生活様式の取り上げの問題に移らう。

西鶴が彼の俳諧に示したあの新鮮な新時代的生活相、新しい町人の生活様式への嚙りつくやうな興味、それらが蕉風の特に「炭俵」あたりに降ると、「門しめてだまつてねたる面白さ」といふやうな境地に旋回して了ふのである。かの「梅が香に」の芭蕉・野坡の兩吟は、「炭俵」の特色たる輕みの妙を代表する歌仙として知られてゐるのであるが、輕みとは要するに、隱遁的性質を多分に含んだ生活様式から生じるところの、物に對する白眼視的な、さうして己に對しては獨善的な、いつくしみにあまえるやうな、謂はば非生活的な生活態度にその基礎を置くものであると見る事が出來る。西鶴がその俳諧への新鮮な題材として取り上げることを試みたそれらの尖

端的な生活様相が、何故にそれ以上の成長を遂げえなかつたのであらうか。それには次のやうな理由が考へられる。すなはち、西鶴が取り扱つた當時の町人的生活の様式が、未だ充分には時代に「定着」し切り一般的な「常識」となり切つては居らず、結局、まだ文字通りに「新しい」生の段階に在つたといふ事情である。一つの新しい生活様式が發生して、それが一般の生活感にまで溶け入るためには、適當な時間が必要であり、更にそれが文學の對象となりうるためには尚一層の期間を要するものである。しかも此の場合、これらの事情は文學の「形態」の問題と結びつかざるを得ない。俳諧文學は、發句は言ふまでもないが連句と雖も、五・七・五の十七音及び七・七の十四音を單位とする短詩に他ならぬ。しかるに新興町人社會の新生活様相は、文學にとつては全く未經驗の處女地であり、且又極めて複雑であつた。甚だしく狹隘な詩形の中に、これらを盛り入れる爲には、例へば從來の季の如き補助的な約束なくしては殆ど不可能なことに屬する。「季」は和歌、連歌をつなぐ長い傳統の中に自ら生じて來た約束であり、それは「自然の風物」といふ比較的に變移の少い對象から、人々が長い時代の間に同じ様な經驗を掬み取りつゞけて來た結果、人々に

とつての共通の豫備知識・豫備感情として、一般に一應承認されたものが、一つの「規約」として打ちたてられたものに他ならぬのであるから、俳諧に於ける自然の取扱ひは、それが自然を自然として切り離して見るといふ傳統的態度を承け繼ぐ以上、とにかくにも不自由が少いわけである。ところが上述の新題材には全くかゝることの便宜が缺けてゐる。この點に談林派が取ることを試みた新しい方向への成長の困難があつた。しかしこれだけの説明ではまだ充分ではない。蕉風の俳諧がこれを如何に處理したかといふ問題が殘される。蕉風の統率者としての芭蕉が、當時としての新時代的な生活者でなく、かなり根強く前時代的な物の考へ方を持つてゐた人であつたこと、謂はゞ市井の隱士然たる人物であつたこと、換言すれば、農民的な考へ方の代辯者であつたことは、彼の句作やその言行を見ればおのづから明らかであるが、このことが蕉風全體の行き方を規定してゐた。「炭俵」によつて代表されるところの、或る意味では完成し切つた蕉風の俳境は、正にこのやうな條件の産み出したものである。私見によれば、かくして俳諧文學は、爾來近世町人生活の最前線から一歩引き退いたのである。西鶴の試みた努力は、このやうにして、俳

諧といふ形態の特性の故に、遂に實を結ぶ機會を與へられないで終つた。さうして、彼の新しい企ては、一層自由な形式を持つ浮世草子に移し換へられて、ここに初めて劃期的な功蹟をのこすに至つたのである。（但し、このやうな解釋が、談林の俳諧と蕉風のそれとの、及び、俳諧と浮世草子との、それ〳〵の「價値」の上下を云々して居るものではないといふ事を斷つて置きたい。尤も、このことは、近世文學の諸形態の中に在つての、小說形態の優位性の問題に對する一つの鍵とはなるであらうけれども。）俳諧に於ける新興町人社會の新生活の取り上げは、以上のやうな理由で、先づ困難があり、次いで「失敗」に終つたのであつたが、かくして、さきにも一寸觸れて置いたやうに、西鶴の發句がその附句よりも遙かに抽象的であり、その附句も亦彼の浮世草子に比して甚だしく概念的であつた、といふ理由を理解することが出來る。

談林派の俳諧が示してゐたところの、成長を豫想された二つの新しい萌芽は、以上のやうにして、特定の限界性を附與されたのであつた。さうして、それらの新しい芽は、俳諧の苗床から小說のそれに移し植ゑられて成長し、談林の俳諧は蕉風の

それに對して、直接には、地ならし的な破壞作業の役目を果したといふ結果になつたのである。以上のやうなものが、我が近世文學に於ける、談林派俳諧の史的位置であつたが、更に蕉風を見よう。

二

蕉風の成立過程が、寛文の古風に發足して延寶八年の「次韻」・天和三年の「虛栗」を二つの轉期とし、貞享元年の「冬の日」を以て一應獨自の新境地を開拓しつゝ、更に元祿三年の「猿蓑」・同じく六年の「炭俵」へと展開して行つたもの、と見ることは先づ異論のないところである。

しかし右のうちで、どの集が最も完成した集であるかとか、どの卷が最も高い藝術的價値を持つものであるかとか言ふことは、鑑賞者の立場からならば判定することが出來るけれども、研究の立場からはそれは不可能であるし、また不可能であつて一向差支へが無いのである。われわれとしては、上に掲げた過程がどのやうに踏まれたか、並びに、何故にさうでなければならなかつたか、を見極めればそれでよいのである。

町人文學としての談林俳諧は、前に述べたごとく上昇期文學の一定の時期に特有の、積極的な・建設的な・ロマンティックな氣分と、新しく發見した現實をその有るが儘に把へようとするリアリスティックな態度とを二つながら持つて居たのだが、そのやうな意味での「談林的なるもの」が、殆ど全く失はれてしまふのが貞享元年の「冬の日」であつたとわれわれは見るのであるから、こゝでは此の集を中心として、蕉風の成立の問題について考へて見ようと思ふ。

歴史的な意味での、「何を」「如何に」描いたかといふことが、すべて作品研究・作家研究の根本問題でなければならないのだが、「冬の日」のそのやうな意味での構成要素を分析・整理して、便宜的な、通俗的な分類をして見ると、大體つぎのごとくになるやうである。

一　田園的・隱遁者的

二　古典的(王朝的・支那的)

三　幻想的・脚色的

(一)の田園的・隱遁的と名づけたものは、たとへば「こがらし」の卷で

笠は長途の雨にほころび紙衣はとまり〳〵のあらしにもめたり侘つくしたるわび人我さへあはれにおぼえける云々

狂句こがらしの身は竹齋に似たる哉　　芭　蕉

にはじまつて

日のちり〳〵に野に米を苅　　正　平

わがいほは鷺にやどかすあたりにて　　野　水

に至る部分をはじめとして、

霧にふね引人はちんばか　　野　水

たそがれを横にながむる月ほそし　　杜　國

笠ぬぎて無理にもぬるゝ北時雨　　荷　兮

冬がれわけてひとり唐苣　　野　水

うしの跡とぶらふ草の夕ぐれに　　芭　蕉

箕に鮗の魚をいたゞき　　杜　國

などを指すのである。

まづ田園的と呼んだのは、素材を一定の「自然」に採るもので、それは和歌・連歌以來の長い傳統を承けついでゐるものであるが、その自然の取り上げ方は、新古今時代に一應固定し、それ以後同一の社會的地盤によつて支へられつゝ傳統化せられたところの「消極的」な取り上げ方であつた。簡單に言ふと、文學の素材となり得る無限の世界の中から、生き生きとした現實とは極めて關はりの薄い一面を選び出して、そのやうな面に作家的努力を向けようとするごときものを今かりに「消極的」な、と名づけたのである。芭蕉やその一黨が、自然の右のごとき一面に向つて、彼等の眞摯な詩人的努力を傾倒しようとし、又その限りに於いてそれが成功したことは事實であるが、そのやうな作家の主觀には關はりなく、その態度が「消極的」であると言ふ事實は之を否定することが出來ない。（何をどのやうに描かうと、それは藝術家の自由であつて、彼が眞實をとらへて居れば居るほど、その作品の藝術的價値は高い、などといふ見解が、隙だらけの俗論であることは既に述べた通りである）。要するに、元祿文學は近世町人の文學であり、町人文學が、典型的な町人生活の現實か

らその眼を外らして行けば行くほど、その文學は町人の文學としての意義を薄めて行くものであり、歴史的價値を低めて行くものであることは自明である。所謂新古今時代以後の和歌・連歌・俳諧をつなぐ自然文學の流れのうち、定家・宗祇・芭蕉の三つの時期に於けるそれは、最も端的に右の特性をそれぞれの意味で示し居る。田園的・隱遁者的と名づける所以である。

ところで、この(一)の要素は、芭蕉の俳諧に在つては、常にその根幹をなすものであつたのみならず、後の「猿蓑」・「炭俵」に至つて一層高められ、素材としての田園的なるものと、その取り上げ方としての隱遁者的態度とが極めて强く結合し、一層如上の特性を强化して、謂ふところの「輕み」の妙境に到達するのである。すなはち「冬の日」以前の

新蕎麥や三島がくれに田鶴鳴て　紀子
蘆の葉こゆるたれ味噌の浪　卜尺
——江戸通り町——

所帶わび息（ムスコ）はこその雪を掃（ハク）　揚水
箕を着て寒く雀とるらん　桃青
凩のからしの枝に藁干セル　才丸

――俳諧次韻――

月に秋とふ東金（トウカネ）の僧　桃青
淋しさを蕎麥に露干す豆俵　才丸
夕顔重く貧居ひしける　其角

――同右――

月を葺（フク）夕芋の葉の片軒端　桃青
粟刈敷て團子干す比　其角

――同右――

橋上の番太は鐘を恨みたる　嵐蘭
西瓜はしらず潮滿らむ　千春
露くだるしだれ角豆の散柳　曉雲

――同右――

といふやうなものから、やがては

灰汁桶の雫やみけりきり〴〵す　凡兆
あぶらかすりて宵寢する秋　芭蕉
新疊敷ならしたる月かげに　野水

――猿蓑――

方〳〵に十夜の內のかねの音　芭蕉
桐の木高く月さゆる也　野坡
門しめてだまつてねたる面白さ　芭蕉

――炭俵――

といふやうな境地に展開するのである。右の次韻時代のこの要素は、しかし、西鶴などの談林派俳諧では殆ど之を見出だすことが出來なかつた點は注意に値する。それは既に屢々述べたやうに、結局西鶴がより典型的な町人の考へ方を代辯した作家であり、芭蕉がより「古風」な考へ方の代辯者として現はれて居たこととの結果である。

（二）の古典的（王朝的並びに支那的）なる要素は、まづ最初古典文學のもぢり・近世化といふ方法によつて俳諧の領域にもたらされたものであつたことは周知である。

芭蕉に在つては

燒鳥の鶉啼なる夕まぐれ　二葉子
精進あけの三位入道　桃青
――江戸通り町――
昔の秋三千よ人の拂物　二葉子
釋迦も此よを欠落の時　桃青
――同右――
陽炎の形をさして神なしと　麋塒
紙鳶（シエン）に乘て仙界に飛　曉雲
秦の代は隣の町と戰ひし　其角
ねり物高く五歩に一樓　芭蕉
露淺く瑠璃の眞瓜に錫（スヾ）寒し　素堂

蚊の聲甎に血を含むらん　　言水
夜ヲ離レ蟻の漏より旅立て　　卜尺
槐のかくるゝ迄に歸り見しはや　　似春

――武藏曲――

と言ふがごときもので、この場合も亦、西鶴の場合とは可成り趣を異にするが、流石に談林の時代の制作であるから、古典をよすがとして強く現代を主張する態度を見出だすことが出來る。これが「冬の日」に在つては

となりさかしき町に下り居る　　重五
二の尼に近衞の花のさかりきく　　野水
蝶はむぐらにとぼかり鼻かむ　　芭蕉

「鼻かむ」といふやうな表現がこの個所を俳諧的なものに仕立ててゐるが、それも古典的なるもの、俳諧的な取り扱ひと言ふよりは、俳諧に王朝物語的な情景・情趣を點出して來て居るのであり、芭蕉が意識的に、古典的なるものの、上のごとき取り入れを必要とさへしたことは、「去來抄」が、

浪化曰、今の俳諧物語を用ふる事いかゞ。去來曰、同じくは一卷に一二句あらまほし、猿蓑の中に「待人いりし小御門の鎰」も門守の翁也。此集撰む時、物がたり等の句すくなしとて、綜結ふの句を作して入れ給へり。

と述べてゐるのによつても明らかである。

日東の李白が坊に月を見て　重五
巾に木槿をはさむ琵琶打　荷兮

――冬の日――

など支那趣味的なものも同様の意味を持つものであつて、上に述べたやうな古典的なるものは「冬の日」によつてはじめて拓かれるに至つたのであつた。さうして、このことが如何なる歴史的意義を持つものであるかは、前述のごとく「何を」「如何に」描いたかといふ觀點に立つことによつて明らかにすることが出來る。尚この點に關しては後にも觸れるつもりである。

(三)の幻想的・脚色的といふのは、この卷では

髮はやすまをしのぶ身のほど　芭蕉

いつはりのつらしと乳をしぼりすて　重五
きえぬそとばにすご〳〵となく　荷兮
影法(カゲボウ)のあかつきさむく火を燒て　芭蕉
のり物に簾透顏おぼろなる　重五
いまぞ恨の矢をはなつ聲　荷兮
ぬす人の記念の松の吹おれて　芭蕉
しら〳〵と碎けしは人の骨か何　杜國
烏賊はゑびすの國のうらかた　重五
箕に鮗の魚をいたゞき　杜國
わがいのりあけがたの星孕むべく　荷兮

などのやうなものを假に名づけたのであるが、これ亦、前の古典的なるものの場合と同樣、何かしらたゞならぬもの・怪奇なもの・神祕的なものを、所謂俳諧化するよりはむしろ、それ自體として肯定的に描き出すのであつて、西鶴などの場合とは全く

趣の異なるものであり、しかも「冬の日」以前に於ては、芭蕉に在つても純談林風の態度に近いものが少からず見出されたのである。

既に神にじりあがらせ給ひ梟　桃青
白髭殿は御年よられて　信章
――奉納二百韻――

小夜嵐とぼそ落ては堂の月　信徳
古入道は失にけり露　桃青
海尊やちかいころ迄山の秋　信章
――江戸三吟――

森の朝影狐ではないか　桃青
二柱彌右衞門とみえて立がくれ　信章
――同右――

通はす首の泣てたゝずむ　楊水
迷ひしれ恨が原の目かけ塚　桃青

横雲別レ之介修行し暮て　　　　　　　其角

――誹諧次韻――

ことに第二例は西鶴が「大下馬」で取り上げて居る奇談と同様の態度であるし（卷一の六・雲中の腕押・前掲）、第三例も亦西鶴の

幽靈や花の貌も凪の跡
　むかしがたりに彌右衞門が春
消にけり茶釜の名のみ雪の泡

――大矢數・第三――

と同じ性質のものであつて、神祕幽怪なものを所謂俳諧化して居り、決して物凄さ、無氣味さを感じさせようといふやうな、超現實的な世界を主張するものではないのであつた。芭蕉に在つては、しかしその間にも

血搯（ケスヂ）のねまき夜や忍ぶらん　　　其角
別れ來しむくろは起（タツ）てたよ〳〵と　　才丸

氣を奪れし人のぬけがら　其角
血を踏て風太刀を折ル音嚴　楊水
——誹諧次韻——

城主に靈の蜜柑獻スル　嵐蘭
或卜に火あての鰹生かへり　峽水
旅小刀の叺脫て行　曉雲
——同右——

——武藏曲——

など絕無ではなかつたが、それも「冬の日」に於ける程、その恐怖・無氣味・異常さ・不可思議が感情化・情趣化せられて居ないのである。さうして、この(三)と前述の(二)とは、「炭俵」の時期に這入ると全く取り除かれてしまひ、もともと根幹をなしてゐた(一)のみの世界に濾過せられて行くのであつた。後の蕪村が再びこの兩者を取り上げて、それに獨自の展望を與へたことは甚だ興味があるが、ここでは問題外であるから觸れない。

「冬の日」と、それ以前の芭蕉ならびに純談林の俳諧とを對比して見て、今一つ見逃すことの出來ぬものは、曾て西鶴を述べる際に說いたやうな、所謂元祿期に於ける典型的な町人生活の現實が、芭蕉によつて如何に扱はれたかといふ點である。西鶴に在つては、新興社會がもたらした新しい生活面、しかも從來のどの文學もが未だ取り上げなかつた新鮮な生活を、町人自身の視角に於て具體的に把へたのであつたが、芭蕉はどうであつたらうか。

屋敷方あなたへざらりこなたへも　信章
爲替小判や袖にこぼるゝ　信德
ものぎはよ理りしらぬ我泪

—江戸三吟—

寺のぼりおもひそめたる衆道とて　信德
短きこゝろ錐で肩つく　桃青

—同　右—

といふ程度のものが延寶期に見られるが、それも西鶴の把へたものに比すべくもない（本節の一參照）。寛文の「貝おほひ」の判詞などによれば、當時の芭蕉は流石に時代の青年らしい一面を強く見せて居るけれども、それはあの頃の新時代的氣分に醉つてゐたとは言へても、新時代的眼孔で物を見極めて居たとは言ひ難い。芭蕉は西鶴に比べて、どうしても「古風な存在」であつたと見ざるをえない。後には

君父の仇ある所には門外にも遊ぶべからず。いたゞきふまぬ意忍びざる情あればなり。女性の誹友にしたしむべからず。師にも弟子にもいらぬ事なり。此道に親炙せば人を以て傳ふべし。惣じて男女の道は嗣を立るのみなり。（行脚掟）

などと言つたと傳へられて居るのを見ても、彼の視角が、新しい時代の繰りひろげ展開して呉れた視角とは可成り喰ひ違つてゐたものであることが窺はれる。彼が、新しい社會の積極的な面を把へる代りに、新しい社會にもなほ殘存し得て居た消極的な面に、深く狹く沈潛して行つたのはこのやうにして寔に自然であつた。

典型的な近世町人生活の現實を把へることが、「冬の日」に至つて殆ど全く見出だされず、「炭俵」に降つては完全に跡を絕つたことと照應して、かの「貝おほひ」に示されれ

てゐたやうな、新興町人の醉へるがごとき高揚的氣分の反映もまた、延寶期には、古典に對するもぢりや、とめどの無い洒落や、或ひはまた佶屈晦澁な表現ともなつて見出だされたが「冬の日」以後それも漸く影を沒して、かの寂び、とかしをり、とか呼ばれるところの、内部へ内部へと籠つて行く境地が築き上げられるに至つたのであつたことはすでに周知であるから贅言しない。

以上のやうに、芭蕉の俳境が、諸種の要素を整理して、近世社會の消極面にその發展の方向を固定するに至つたのが、貞享元年の「冬の日」であつたと見ることが出來る。さうして元祿に這入ると、從來その根幹をなしてゐた「田園的・隱遁者的」要素に詩眼を集中し、「田園」の内容を形作つてゐた中世和歌以來の特定の「自然」と、「隱遁者」の實體であつたところの、典型的町人ならぬ逃避的な隱士的「人間」とを――この兩者は由來極めて結びつき易い性質を持つてゐるのだが――緊密に結合せしめることに成功し、所謂「澁い」とか「輕い」とか言はれる詩境を樹立したのである。あたかもこの頃、西鶴の俳諧も亦漸く蕉風化し、その浮世草子も「一代男」以來の輝くリアリズムの光芒をうすめ「置土産」の薄明の世界に沈潛するに至つたことは寔に偶然では

なかつたと思はれる。

三

芭風の俳諧は、彼上のごとく、文學形態としての俳諧そのものが、時代の典型的な現實を把へる力を既に喪失しつつあつた詩形となつて來て居り、談林時代に確保して居た文學形態としての優位性を小說＝浮世草子に讓つたのであつたから、一段階舊い物の考へ方を表現する文藝としてその座席を占めるに至り、從つて、言葉の嚴密な意味でリアリズムの文藝とは呼びえないものであつた。しかしそれにしても、あの元祿の時代に成長したものだけに、やはりリアリスティックな一面を携へて居たことは否み難い。このことは近松の場合といへども同樣であつた。今そのやうな觀點から、西鶴とこれらの二人とを比較し見よう。

近世史上極めて重大な時期に同時代人として現れ、それ〴〵の擔ふ文學形態の領域に鼎坐しつつ、その各々に課せられた社會的役割を最大限度に果したところの、これら三人の「天才」を、一定の視角に於て比較して見ることは――すなはちこの三人の文學的活動に、同一の方向を指定し、同時に同一に限界をも規定した社會的

條件と、さうして又他面、その文學的業績にそれぞれ異つた性格を附與したところの、傳統の制約性（それは究局に於て社會的條件に還元される）との二つのものゝ劃する埒内に、この三人の「天才」を並べて見ることは――元祿期に於ける小說・戲曲・俳諧それぞれの正しき姿を把へることであり、且又日本文學の歷史に於ける近世文學の位地と意義とを最も正確に理解することでなければならない。後にも適宜の個所で、それを試みるけれども、ここでは、冒頭で斷つたやうに、彼等の文藝觀に於けるリアリスティックな態度を問題とし、そのために、作家としての資格を彼等はどのやうに規定したかといふ點、すなはちその「素人」論を中心として考へて見たい。

蕉門に於ける「素人」論とは、例へば『あかさうし』に

俳諧は三尺の童にさせよ、初心の句こそたのもしけれ

などとのべて居るごとき、謂ふところの「素人」をよしとする見解を指すのである。凡そ文藝の歷史が、或る場合には「玄人」を要求し、又他の場合には「素人」に期待するといふ現象を繰り返して示して居ることには意味が存する筈である。「素人」・「玄人」といふ語の含む具體的内容は時によつて異なるけれども、要するに「素人」とは特定

の豫備的修練を持たぬ白紙の狀態に於けるものを指すのであり、「玄人」とはその反對のものを言ふのである。從つて、學術や文藝の世界にあつて「素人」に對する否定論や肯定論の行はれるといふのは、「素人」の持つその白紙の狀態が、當該の時代の文化の發展にとつて、或る時代には好適であり又他の時代には不適當であるやうな、時代に應じて異なる意義を持ち得るからである。白紙の狀態に利用價値が認められる時には「素人」が要求され、その反對の場合には「玄人」でなくてはならないとせられるのである。それでは、「素人」の持つ白紙の狀態に利用價値が見出されるといふのは、どのやうな場合であらうか。

文學の領域で言へば、原則的には、一つの新興の文學が完成の緒につき初める時代にそれが見られるのである。なぜと言へば、そのやうな時期に在つては、新しい文學の完成にとつての障碍物であるところの、前時代的文學の傳統の桎梏が、打ち破られようとし、あるひは又、一應或る程度まで解き捨てられてをり、建設のための破壞、もしくは破壞の後に來る建設の時期に這入つて居るのであつて、新しい建設は言ふ迄もなく、古いものからのあらゆる制約から解放せられた・文字通りに新鮮

な獨創性なくしては不可能である。浮世草子の出發が中世的物語の傳統からではなしに新しい町人への爲の實用的雜書からであつた事實や、それと程度の相異これあれ近松の世話淨瑠璃の誕生が實質的には古淨瑠璃からではなしに寧ろ讀賣・祭文の類からであつた事實が、このことを說明して居る。

ところが、一つの文學が完成期に這入つて了ひ、從來課せられて居た建設的任務――新しい世界觀確立の爲の――を一應完了すると、文學はその思想的內容(それは既に「常識」にまで成育して時代全般に浸透し終へてゐる)への努力を捨てゝ技術的內容(形式・表現技法・着想等々)に全力を注ぎはじめる。さうして、やがてその文學が所謂頹廢的時期に降下すると、曾てはその爲に努力して來たところの世界觀は今や現實から游離して空疎な樓閣となり終へて居る爲に、その技術的內容は實質上「內容」ではあり得ぬ「形骸」と化し、そのやうな「形骸」をすら死守せねばならぬとなれば殘された道は、當然技術的方面への全力を擧げての驀進であり、やがて偏向し歪められた「技術」に照應するやうな、現實性無き「思想的內容」の再創造が行はれる。以上のやうな過程に在つては、彼等にとつて、「素人」の持つ〝白紙〟の狀態は言ふ迄もなく

全然無價値である。最後には、病的な迄に「洗練」された、傳統の磨（みが）きのかゝつた「玄人」的素養が要求されるに至るのである。

「素人論」「玄人論」の有する歷史性は大體以上の如く圖解することが出來るのであるが、さて、蕉門に於ける素人論を見よう。（なほ「素人論」に關しては最後の章に於ても論じるつもりである）。

(1) 去來曰、蕉門の發句は一字不通の田夫十才以下の小兒も時によりてよき句あり、却て他門の功者といへる人は覺束なし。他流は其流の巧者ならざれば、其流のよき句はなしがたしと見えたり。――去來抄・修行教――

(2) 巧者に病あり。師の詞にも、俳諧は三尺の童にさせよ、初心の句こそたのもしけれなどゝ、たび〳〵言ひ出られしも皆巧者の病を示されし也云々。――あかさうし――

(3) 我朝の俳諧は宗鑑をしたひ守武をまなびて、俳諧の詞はひろまりたれども、俳諧の心を傳へたる人なし。此故に吾翁は、俳諧に古人なしといふ事を、ひそかに門人にさゝやきて、家訓の秘文とはなせり。――俳諧十論・第二俳諧ノ道――

「三尺の童」とか「一字不通の田夫」などといふのは、勿論譬喩的に若しくは特異例として言つて居るのであるが、とにかく上揭の引例で、創作に當つて芭蕉の期待して居るものが、さきに說明したやうな「素人」的條件であることは明かであつた。それでは如何なる理由でそのやうなものを期待したのであらうか。

(4) あらし山猿のつらうつ栗の毬　　小五郎
花散て二日居れぬ野原かな
正秀曰、嵐山は少年の句にして、しかも風情あり。落花は惡巧の入りたり所見えて、少年の句といひ難し。去來曰、二日をられぬといへるあたり、他流の悅ぶ處にして、蕉門の嫌ふ處なり。——去來抄・同門評——

(5) 白雨や戶板おさゆる山の中　　助童
去來曰、此句初學の工案ながら、句體風姿あり、語路滯らず、情ねばりなく事あたらし、是當時流行のたゞ中也、世上の句おほくは兎する故に角こそあれと、句中にあたりあひ、或は目前をいふとて、ずんと切の竹にとまりし燕、暖簾の下くゞる事のみなり。此兒此下地ありてよき師に學ばゞ、いかばかりの作者にか至らむ、第一はまだ心中に理窟なき故なり、もし惡

巧の出來たるにおよんでは、又いかばかりの無理いひにもなりなん、怖るべし。——同右——

右の引例では「素人」のよゝさは「心中に理屈なき」點であり「惡巧」の無いことであつた。さうして此のやうな「素人」的よさがそのまゝよさとして是認せられる點こそが、蕉門と他門との根本的な相異であるとされるのであつた（引用文(1)・(4)）。「素人」の有する白紙の狀態がよしとせられたのである。

(6)蕉門は景情ともに其有處を吟ず、他流は心中に巧まるゝと見えたり。——去來抄。修行教——

すなはち、對照を有るが儘に把へようとするものが蕉風の行き方であり、ものをその有るが儘に把握しようが爲には、心を白紙の狀態に置かねばならない。芭蕉の謂ふ所の誠とはこれであつた。文學觀上に於ける前時代的な因襲的な制約を脫した、自在な白紙の狀態に在つて、新しい生活に於ける新しい對照を新しい方法に於いて把握する、といふ元祿文學全般に課せられた社會的要求に對して、芭蕉は

彼の「誠の俳諧」の理論を以て應へたのである(その實踐の結果が如何なるものであつたかは、一應別問題として)。「心の作はよし、詞の作好べからず」とか「松の事は松に習へ」とか「無心所著」の見解などは、すべて彼の「誠の俳諧」論から出發して居る。「他流」を屢々引合ひに出して云々してゐるのは、歴史的に蕉風の先行者たる貞門・談林に於ける、このやうな意味での近世化の未完成を問題として居るのであるが、その際にも「他流は其流の巧者ならざれば、其流のよき句はなしがたし」などと言ひ「他門の巧者といへる人は(蕉門の佳句を吐くことは)覺束なし」とも言つて居るところに、「誠の俳諧」が要求する「素人」的條件の歴史性を看取することが出來るのである。このやうにして、蕉門に於ける「素人」論は、蕉風俳諧の本質を形作るところの「誠」の理念がおのづから採るに至つた一つの實際論であつた。

蕉門に於ける「誠」の理論は、對象をその有るがまゝに把へようとするリアリズムの文學論であるが、このことは淨瑠璃作者としての近松の見解とも全く符合する(尙、近松の藝術論については後に纏めて述べる)。

地文句せりふ事はいふに及ばず道行なんどの風景をのぶる文句も情をこむるを肝要とせざればかならず感心のうすきもの也。詩人の興象といへるも同事にてたとへば松島宮島の絶景を詩に賦しても打詠めて賞するの情をもたずしてはいたづらに畫ける美女を見る如くならん。この故に文句は情をもととすと心得べし。――淨瑠璃評註「難波土産」發端――

淨るりは憂(うれひ)が肝要也とて多くあはれ也なんどいふ文句を書き又は語るにも文彌節樣(やう)のごとくに泣くが如くかたる事我作のいきかたにはなき事也。某(それがし)が憂はみな義理を專らとす。藝の六義が義理につまりてあはれなれば、節も文句もきつとしたる程いよ〳〵あはれなるもの也。この故にあはれをあはれ也といふ時は含蓄の意無うして結句其情うすし。あはれ也といはずしてひとりあはれなるが肝要也。たとへば松島なんどの風景にてもアゝよき景かなと譽めたる時は一口にて其景象が皆言ひつくされて何の詮なし。其景をほめんとおもはゞ其景のもやう共をよそながら數々言立つればよき景といはずしてその景のおもしろさがおのづからしるゝ事也。此類萬事にわたる事なるべし。――同右――

「情をもととす」とは、傳統古淨瑠璃に於ける概念的敍述を排撃し、中世的束縛から新しく解放され再發見された「生ける人間」としての自由な感情を、淨瑠璃文學の上

に生かさうとしたことの一つの現はれに他ならない。あらゆる先入的觀念や傳統的約束を脱ぎ棄てゝ、心を自在な白紙の狀態に置き直し、そこに映ずるまゝの世界を、その有るが儘に把へようとするリアリスチックな態度であつたのである。

浮世草子の作者西鶴に在つては、その文學論を直接に聞き得るよすがに乏しいけれども、すでに述べたやうに、彼の作品自身が彼のリアリストであつたことを明瞭に物語つて居る。新時代への新しい登場者としての町人が、彼等みづからの――そして、決して他の者のではないところの――生活の姿に於いて、これ程有るが儘に描き出されたものを、西鶴以前にも後にも我々は見ることを得ないのである。

西鶴に在つては勿論、近松に於ても、言葉通りの言ひ方を以てしては「素人」を問題にしてゐないけれども、以上簡略に述べたやうな彼等の態度そのものは、言ふ迄もなく、當時の町人文壇に於ける「素人」的條件を具備してをり、又、具備せねばならぬことを全く別の表現を以て主張して居るのであつた。

同時代人としての芭蕉・近松・西鶴の比較は、單純な意味での「個人的」素質や傾向の比較ではなしに、そのためには既に述べたやうに、彼等の文學的活動に同一の方向

と同一の限界とを規定した歴史的・社會的條件と、他方、彼等の作品や文學論上の見解に夫々異つた性格を與へたところの、傳統の制約性——結局、歴史性に歸着する——との二つの條件の下に於て、此の三者を比較するのでなくてはならなかつた。

彼等の文學的活動に同一の方向を與へたと言ふその方向は、言ふ迄もなく・現實主義への方向であつた。しかるに我々の近世社會は、人も知るごとく、西歐に於ける近世社會のごときそれではなく、多くの夾雜物を交へ而も人爲的に歪曲せられた變態社會であつた。從つて、わが近世町人の世界觀としての現實主義はその健康な・百%の成育が許されずして、特定の限界性がそれに結びつけられたのである。この事情はやがて文學に反映する。リアリストとしてのこの三人の天才達の活動に、それが明瞭に現はれて居る場合の、その最も著しい例證の一つは、彼等の「寫實」の特性である。

夕ぐれは鐘をちからや寺の秋　　風國

此句はじめは晩鐘のさびしからぬといふ句也。句は忘れたり。風國曰、此頃山寺に晩鐘

をきくに、曾てさびしからず、依て作す。去來曰、是殺風景也。山寺といひ、秋のゆふべといひ、晩鐘といひ、寂しき事の頂上也、しかるを一端游興騷動の內に聞きさびしからずといふは、一己の私なり。風國曰、此時此情あらばいかに情有とも作すまじきや。去來曰、若し情あらば斯の如くにも作せんかと今の句に直せり。勿論、句勝れずといへども本意を失ふ事はあらじ。――去來抄・同門評――

淋しいものと感じることが、和歌の傳統以來「常識」となつて居るところの山寺の晩鐘も、時あつて淋しからず聽くことも正に有りうべきことである。風國はたまたま之を游興騷動の裡に聞いて淋しからず感じたのである。ところが去來はそれを以て「一己の私」として許容しないのである。心を白紙の狀態に還して、映じて來るものを唯そのまゝに受け取らうとするものが、さきにも述べたやうに、元祿期の町人文學に於ける文學觀の基幹としての現實主義であり、その創作方法としての寫實主義であつた。芭蕉に在つては、このことは、彼の「誠の俳諧」の理念として發展せしめられてゐた。しかしそれらの現實主義・寫實主義が、たとへば近代の自然主義の基礎を形作つた如き現實主義や、その創作方法となつた徹底的な寫實主義

とは異なるものであつた。取材の廣汎な自由や個人的生活の任意な表現は——右の引例が示すやうに——許容されないのである。元祿期は「人間復興」の時代であつたけれども、その「人間」は未だ決して完全な自在な「個人」ではありえなかつた。この事は我國近世社會の特殊性が齎(もたら)したところの、個人生活の不充分な歪められた發展、と言ふ事情によつて規定せられたのである。今一つ引例して置かう。

下臥につかみわけばやいとざくら

先師路上にて語り給ふ。此頃、其角が集に此句あり、いかに思ふてか入集しけむと。去來曰、糸ざくらの十分に咲きたる形容、よくいひおふせたるに侍らずや。先師曰、いひ課(おほせ)て何かある。予こゝにおいて肝に銘ずる事あり、はじめて發句になるべきことゝ成まじき事とを知れり。——同右・先師評——

「言ひおほせて何かある」と言ふ芭蕉の言葉は、何かしら千古不易の名言のやうに考へられるかも知れない。勿論この時代にとつてはまことに名言であらうし、又他の多くの時代の文學論としても、抽象的な此の儘の形では充分に名言として通

用しさうである。しかし、この言葉は、創作に於ける「取材の自由」に特定の制限を豫定するものであつて、たとへば近代文學の場合などに在つては、適用しえぬものの生じて來ることは直ちに考へられよう。以上のやうなものが私の所謂元祿文學に於けるリアリズムの限界である。今一つ引例だけを試みて置かう。

蔦の葉の……(何々とやらん、跡は忘れたり。尾張の人の句なり。)

此句は蔦の葉の谷風に一すぢ峯まで裏吹かへさるゝと云句なるよし。予先師に此句を語に、先師曰、發句は斯くのごとくくまぐまで言ひつくすものにあらずとなり。支考かをはらに聞て、大いに感驚し、はじめて發句といふ物を知り侍るとて、此頃ものがたり有けり云々。

——去來抄・先師評——

さうして之は、近松の「類型論」とも全く一致するものである。「難波土産」は言ふ、

昔の淨るりは今の祭文同前にて花も實もなきものなりしを某出て加賀掾より筑後掾へうつりて作文せしより文句に心を用ゐる事昔にかはりて一等高くたとへば公家武家より以下みなそれぞの格式をわかち威儀の別よりして詞遣ひ迄其うつりを專一とす。此ゆ

へに同じ武家也といへども或は大名或は家老その外祿の高下に付てその程々の格をもつて差別をなす。是をよむ人のそれ〴〵の情によくうつらん事を肝要とする故也。

すなはち近松によれば、對象の再現は「うつり」＝「……らしさ」、「よく似てゐる」といふ所に目標を置くべきであり、その描き分けの標準は「種々の格」を以てする、言ひ換へれば「類型」を把へるべきであるとするのであつた。これ亦、自然主義文學に於ける寫實と想ひ比べることによつて一層明確に理解することが出來る。結局個人生活の擴充が無く從つて個性への認識が未熟であつた當代社會の特殊性に阻まれて、近世リアリズムがそれ自身を個人・個性にまで押し詰めて行く事が出來なかつた爲に生じたその一つの限界性の具現と見なければならない。

西鶴の場合も亦同樣である。例へば彼に於ける作中人物が、特に精細な寫實的筆致を以て描かれてゐるにも拘らず、その寫實が人間の特殊的・個別的な面―個人性―に向けられるのではなく、當世男や浮世女房などの一般的な型、すなはち類型に向けられてゐるなどの點を想起すれば充分であらう。

最後に、前述の「傳統の制約」の問題に觸れて此の素人肯定論の結びとしよう。芭蕉が當代俳諧に於ける「素人」的條件の重要性を認めて居た事實と、その社會的、歴史的根據とを既にわれわれは理解したのであつたが、こゝに又、そのことゝ全く矛盾する彼等の見解を見ることが出來るのである。

去來曰、俳諧を修行せんと思はゞ、むかしより時代々々の風、宗匠の體を能く考知盡べし。是をしる時は新古おのづから分る物なり。——去來抄・修行教——

芭蕉も亦「古書撰集に眼を曝すべし」とか「博識にあらずとも和漢の文字に乏しからぬ人」が俳人としての有資格者であるとか言ふ言葉を吐いて居るのは周知の事である。これは明らかに蕉門の「素人論」と矛盾する。しかしこの様な矛盾は、それをそのまゝ矛盾として認めなくてはならぬ。芭蕉は相手に應じてその敎へを自在にした人ではあつたが、しかしその「素人肯定論」は、既に充分明らかにして來た様に、當代社會が文學に課した要求の一つの現れであつたから、臨機の敎へとして採用されたと否とに關せず、その根底は甚だ深いものであつた點を見のがしてはな

らぬ。そこで一方には又、古書撰集に眼をさらすといふやうな修業法が、實際上大切に遵守されてゐたのである。この事はまさに一つの事實であつた。それでは、かの「素人肯定論」に矛盾する此のやうな事實が何故に生じ得たのであるか。

古書撰集に眼をさらせとか、和漢の文字に乏しからぬ程度の修學をせよとか言ふことは、實質的には古典・傳統文學への會得を敎へて居るのである事は言ふ迄もない。さうしてこれは、近世町人がその文學への途に於いて、技術的缺陷を負うてゐたと言ふ現實の事實から、不可避に生じて來た實際上の要求であつたと考へる事は一應正しい。從つてこのやうな要求は、小說・戲曲の領域に於ても叫ばれてゐる。しかし問題は、それが俳諧に在つて特に强いといふ點である。すなはち、俳諧に於ては他の何れの文學に於けるよりも、遙かに高度に、古典的要素が要求されるといふ點である。このことは近世俳諧が和歌――連歌をつなぐ貴族文學の强力な傳統に結びつけられて居るといふ事態から生じて居る。傳統の制約の點では浮世草子が最も自由な立場にあり、淨瑠璃は綜合藝術としての性質上浮世草子よりもより少い自由をしか持ちえなかつた。しかし俳諧の場合は、貴族文學に於け

る宗主的地位に在る巨大な和歌の傳統を、形式と內容との上にひし〳〵と受けて居るのである。貞門――談林の時代に、俳諧はその近世化への活動の中に、兎に角にも何らかの形で傳統性と反傳統性との對立を示して來た。蕉門に來ると、それは「素人肯定論」の形に於て、これら先行の文學活動が未だ主張し得なかつたところの、現實主義確立の爲への新しい主張をなし得た。この點で蕉門は貞門・談林の前時代性を止揚して一歩前進したのである。しかし、その文學活動の他の一端に於て、蕉門は一步後退した。それは「古典への迎合」である。

浪化日、今の誹諧物語等を用ふる事いかゞ。去來曰、同じくは一卷に一二句あらまほし、猿簑の中に「待人いりし小御門の鎰」も門守の翁也。此集撰む時、物がたり等の句すくなしとて、綜結ふの句を作して入れ給へり。――去來抄・修行敎(前出)――

談林の俳諧が、少くともその題材の上で、既に賴もしくも試みつゝあつた近世町人生活の尖銳な取り上げを、芭蕉はこゝに至つて遂に放棄したのである。右のやうな點に、蕉風俳諧の消極性があり、その近世現實主義に對する否定的態度が見ら

れる。

以上で、蕉門俳諧に於ける「素人」論の歴史的・社會的意義が明瞭になつたと共に、蕉風そのもの丶特質も亦、ほゞ明らかにされたと信じるのであるが、さらに近松に移らう。

四

近松が藝術に對して抱いて居た考へを、正しく全面的に理解する爲には、近世初頭から元祿時代に至る迄の社會的諸條件が如何に當時の文藝思潮を規定し、そしてそれが、元祿の天才の一人としての近松に依つて、如何やうに理論的表現を與へられたか、といふ觀點から這入つて行かなければならない。

近世の初頭から寛文頃までの約七十年は、町人社會發展の爲の大きな桎梏であつた所の中世的な「物の考へ方」を排撃するための、あらゆる努力が拂はれた時代であつた。中世的考へ方とは、要するに、人間の創造的力を考へ得ないものであり、あらゆる自由を人間の生活に認めえない考へ方である。それを最も特徴的に且つ組織的に示すものは中世佛教の思想である。室町期の、もしくはその傳統の下に

成り立つた近世初期の戀愛小説に於て、自由であるべき人間の戀愛生活すらが「前世の約束」といふ因果律で解釋されなければならなかつた事などはその極端な一例證である。　近世社會は實に「自由」を欲した。　神祕の雲を拂ひのけて「現實」をあるがまゝの姿で眺めようとした。「現實」に卽さない「自由」は在り得ないし、「自由」なくして「現實」の把握は不可能だから、この要求は二にして一のものであつた。

　これらの理想が、單なる主觀的要求の域を脫し客觀的根據と結び着いて具體的なものとなり始めて來たのが文藝史上では延寶・天和の交であり、小說では假名草子に於ける地誌・細見・評判記類の發生と其の浮世草紙への展開、俳諧では談林の貞門克服と浮世草子への轉移、演劇では世話物的要素の成長と近松・藤十郎による新寫實劇の確立。　これらの事實がその間の消息を明瞭に物語るものである。（唯、淨瑠璃のみはその特殊な（節付けと人形の動きとを豫想しなければならぬ）文學としての拘束性と傳統（中世的敍事文學として）の束縛と看客層の特殊性（浮世草子の讀者などに比べて、より舊い考へ方の持ち主・謂はゞ低級な看客であつたらうこと）などからしてその發展の波が一波長おくれることゝなるのであつた）。　要する

に、以上の如き歷史的時期に、以上の如き社會的要求を負うて、文藝界に登場して來たものゝ一人が近松門左衛門であつたのである。

近松の藝術觀を直接窺ひ知りうる殆ど唯一の資料とされてゐる「淨瑠璃文句評註難波土產」の發端に對しては、種々の觀點から樣々な讀み方がなされうる譯であるが、われわれは前述の如き立場に立つて之を解釋して行かなければならぬ。

この書の著者穗積以貫は、明和六年(1769)に七十八歲で歿したと言はれるから、近松の逝つた享保九年(1724)には三十三歲だつた事になり、從つて以貫が聽いた近松自身の藝談は、恐らくその晚年の謂はゆる圓熟期に吐かれた自信に滿ちた信念であると共に、それだけに又、元祿以往の町人文藝に課せられて居たあの强烈な「建設の爲の破壞」的な氣魄の代りに、調和的な・ものの限度を辨へた・穩やかな所說に滿ちたものであつた事にも留意して置く必要があらう。ともあれ此處に現はれた近松の藝術觀には、當時としての最もすぐれた寫實主義文藝理論が提示せられて居る。直接その文面に現はれて居る所によれば、彼は主として淨瑠璃作法上の技術的諸問題を取り上げて居るのではあるが、われわれはそれらを、元祿期といふ、歷史

の特定の段階に据ゑた上、本質論上の問題にまで引き上げつつ、全面的に理解する
ことによつて、彼の主張の史的意義を正確に讀み取らねばならぬ。

以下、原文より必要な節を抜き且つそれを適當な順序に配列し直した上、逐次考へて行かうと思ふ。（番號及び圏點は引用者）

一　往年某近松が許にとむらひける比近松云けるは惣じて淨るりは人形にかゝるを第一とすれば外の草紙と違ひて文句みな働を肝要とする活物なり殊に歌舞妓の生身の人の藝と芝居の軒を並べてなすわざなるに正根なき木偶にさまざまの情をもたせて見物の感をとらんとする事なれば大形（おほかた）にては妙作といふに至りがたし某わかき時大内の草紙を見侍る中に節會の折ふし雪いたうふりつもりけるに衛士にあふせて橘の雪はらはせられければ傍なる松の枝もたはゝなるがうらめしげにはね返りてとかけり是心なき草木を開眼したる筆勢也その故は橘の雪をはらはせらるゝを松がうらやみておのれと枝をはねかへしてたはゝなる雪を刎おとして恨たるけしきさながら活きて働く心地ならずや是を手本として我淨るりの精神（しやうね）をいるゝ事を悟れりされば地文句せりふ事はいふに及ばず道行なんどの風景をのぶる文句も情をこむるを肝要とせざればかならず感心のうすきもの也詩人（しじん）の

興象といへるも同事にてたとへば松島宮島の絶景を詩に賦しても打詠て賞するの情をもたずしてはいたづらに畫ける美人を見る如くならんこの故に文句は情をもとゝすと心得べし

いま吾々に必要なのは後半の部分で「文句は情をもとゝす」といふのがその結論である。そして此處の文面の上だけでは淨瑠璃の文章の作り方を對象として述べてゐるのであるけれども、たとへ「文句」のみにしても其處に「情をこむる」必要を說き、古淨瑠璃に於ける如き概念的敍述を却けようとしてゐる所に、吾々は當代文藝全般に課せられてゐた「感情の自由解放」といふ要求の、一つの具體的な表現を看取しなければならない。何らの先入觀念にも何らの傳統的約束にも拘束されること無しに、自由に「打詠て賞する」態度を文藝の上に要求して居る事は、俳諧が貞門を脫して談林に、更に談林を飛躍して蕉風に展開するその各々の過程を基礎づけた社會的要求と同一のものであり、小說に於て敎訓的な或は又實用的な假名草子が浮世草子に發展せしめられることを誘發した觀念的地盤と等しいものであつて、當代の時代的欲求たる「個人の自由」の思想、特にその主要な部分としての「感情の自

由解放」の叫びの、淨瑠璃文學への具現と見なければならない。このことは次に引用する一節とも聯關させる事に依つて一層明瞭になつて來る。

二　淨るりは憂が肝要也とて多くあはれ也なんといふ文句を書又は語るにもぶんやぶし様のごとくに泣が如くかたる事我作のいきかたにはなき事也某が憂はみな義理を專らとす。藝のりくぎが義理につまりてあはれなれば節も文句もきつとしたる程いよ／＼あはれなるもの也この故にあはれをあはれ也といふ時は含蓄の意なふしてけつく其情うすくあはれ也といはずしてひとりあはれなるが肝要也たとへば松島などの風景にてもア、よき景かなと誉たる時は一口にて其景象が皆いひ盡されて何の詮なし其景をほめんとおもはゞ其景のもやう共をよそながら數々云立ればよき景といはずしてその景のおもしろさがおのずからしるゝ事也此類萬事にわたる事なるべし

「某が憂ひはみな義理を專らとす」。近松が昂然としてかう叫んでゐる所に吾々は、常に一時代の理想を正しく體得しその最も聰明な代辯者として一世を指導する天才の一人の姿を此處にも見るのである。「義理」とは言ふまでもなく物の筋道

すなはち「必然性」の謂である。「憂ひ」・「悲哀美」卽ち近世演劇の目指す究局の情緒美は、概念としての文句や節廻しで强ひて造り上げられるのではなくして、人間生活の自然な有るが儘の動きの内におのづから生じて來るものを、その儘すなほに取上げる事に依つて釀し出されなければならない、と言ふ卓説なのである。「自然」の尊重である。現實の赤裸なる姿の尊重である。さきの「感情の自由解放」の要求と併せ見てわれわれは此處に最も熾んな「現實主義的態度」を見る。更に「よそながら數々言立」てるべきだと說く所は、概念的敍述を排して具體的描寫を强調する明白な寫實的態度に他ならない。中世期的影響の下に囚はれてゐた說敎淨瑠璃は別として、金平その他の古淨瑠璃には、氣分といして、新興町人の旺盛な力が反映されてはゐたが未だそれの具體化が成されてゐなかつた。町人生活の諸相に具體性を與へることは當代の淨瑠璃操劇に負はされた急務であつたのである。以上二つの節に於て吾々は完全なリアリズムの文藝理論を讀み取る事が出來たのである。而して次に掲げる一節によつて、彼の說く「寫實」の性質とその樣式とを理解しようと思ふ。（この一節については、なほ前掲「和歌祕傳抄」の所論と對象せられたい。第

二章・一四三頁以下）

三　昔の浄るりは今の祭文同然にて花も實もなきもの成しを某出て加賀掾より筑後掾へうつりて作文せしより文句に心を用る事昔にかはりて一等高くたとへば公家武家より以下みなそれ〴〵の格式をわかち威儀の別よりして詞遣ひ迄其うつりを専一とす此ゆへに同じ武家也といへ共或は大名或は家老その外祿の高下に付てその程々の格をもつて差別をいなす是もよむ人のそれ〴〵の情によくうつらん事を肝要とする故也。

對象の再現は「うつり」すなはち「……らしさ」言ひ換へれば「よく似てゐる」といふ所に目標を置くべきであつて、その描き分けの標準は「程々の格」、正しく換言すれば類型」に在る、と言ふ所說なのである。この事は近松が企圖する寫實」が如何なるものであるかを明確に言ひ破つて居るものである（四一九頁參照）。

對象は、それが如何にもさうあるらしく表現されなければならない、と言ふのであるが、決してそれは近代の自然主義作家の意圖した如き「寫實」ではなかつた。「寫眞屋」の様な正確さをも、「醫學者」の様な冷徹さをも要求するものではなくして、飽く

迄も「らしさ」に止るのである。「程々の格」・「類型」を描けば足りるのである。個別的特殊性の把握を求めようとするものではないのである。遊女と地女、或はせいせい太夫と端女郎、內儀と生娘などの描き分けは要求されるけれども、甲といふ太夫と乙といふ太夫との個性的描き分けは問題ではないのである。人間の個々人を描くのではなくて人間の型を描かうとするのである。この事は根本的には、當代社會が個人生活を充分擴充し得なかつた事、謂はゞ社會人としての個人の發達が無かつた事に因るのである。個別的特殊性の寫實的再現は個人主義の發達した近代社會に於て始めて可能ともなり且又必要ともなるのであつて、個人を充分認めえない近世社會に在つては個人をその特殊性に於て克明に描き出す等の事は凡そ無意味な事に等しかつたのである。この節の所論は以下に抽出する二つの節によつて今一度說き直され結論されてゐると見ることが出來よう。

四　淨るりの文句みな實事を有のまゝにうつす內に又藝になりて實事になき事あり近くは女形の口上おほく實の女の口上には得いはぬ事多し是等は又藝といふものにて實の女の

口より得いはぬ事を打出していふゆへ其實情があらはるゝ也此類を實の女の情に本づきてつゝみたる時は女の底意なんどがあらはれずして却て慰にならぬ故也さるによつて藝といふ所へ氣を付ずして見る時は女に不相應なるけうとき詞など多しとそしるべし然れ共この類は藝也とみるべし此外敵役の餘りにおく病なる體やどうけ樣のおかしみを取る所實事の外藝に見なすべき所おほしこのゆへに是を見る人其しんしやく有べき事也

五

ある人の云今時の人はよく理詰の實らしき事にあらざれば合點せぬ世の中むかし語りにある事に當世請とらぬ事多しされぱこそ歌舞伎の役者なども兎角その所作が實事に似るを上手とす立役の家老職は本の家老に似せ大名は大名に似るをもつて第一とす昔のやうなる子供だましのあじやらけたる事は取らず。近松答云此論尤のやうなれ共藝といふ物の眞實のいきかたをしらぬ說也藝といふものは實と虛との皮膜の間にあるもの也成程今の世實事によくうつすをこのむ故家老は眞の家老の身ぶり口上をうつすとはいへ共さらばとて眞の大名の家老などが立役のごとく顏に紅脂白粉をぬる事ありや又眞の家老は顏をかざらぬとて立役がむしや／＼と髭は生なりあたまは剝なりに舞臺へ出て藝をせば慰になるべきや皮膜の間といふが此也虛にして虛にあらず實にして實にあらずこの間に

慰が有たもの也。

四の所説は稍々混雜してゐるが、要するに「藝」と「實事」とを對比して機械的な寫實もしくは個性的な寫實を積極的に排撃して居るのである。藝術とは何時の場合でも或る意味では現實の變改であると言へるから、近松に於ける「藝」と「實事」との論は、一應は判り切つた理屈である筈だが、この場合の「藝」の背後には勿論さきに分析して來た樣な「寫實論」が潛んでゐるものとして理解するのでなければ無意味である。從つて此の節に說く所は、機械的或は個性的寫實は近松時代の理想としての寫實とは相容れないものである、と言ふ事を別の表現で言ひ現はして居るものに他ならない。當代の「藝」とは當代の指導的文藝理論を離れては成立ち得ないのであるから。（此處で「藝」と「實事」とを分つ理由の一つに「女の底意なんどが現れずして云々」と言つてゐるのは、主に演劇としての淨瑠璃操りの演出技術に於ける機械的制約を念頭に置いて言つて居るのであつて、此の問題はわれわれの今日の論考の範圍からは離して置いてよい）。

五では有名な「虚實皮膜の論」を以て三・四と同一の論旨を他の面から說いて居るので、一見二つの異つた主張が對立してゐるかの如き形となつてゐるが、結局近松に對する對話者の論旨は三に現れた「うつり」の理論と異るものではなく、それに對して反駁してゐる近松の主張も「うつり」の論や四の所說と何等異なる所があるのではない。舞臺上の家老をして現實の家老と同じく頭の禿げたまゝ髭の生へたまゝの姿で演技せしめる樣な、機械的な或は個性的な寫實的態度を此の時代の寫實主義は斷じて許すものではない、といふことは前述の通りである。此處で「慰にならぬ故なり」といふ言葉があるが、「慰み」とは、當代演劇（ひろくは町人文藝全般）がそれによつて民衆を組織する所の目標であつて、從つてこの事は、四の場合と等しく、その根柢に此の時代の寫實論が横たはつてゐる筈でなければならないから、此處の論旨は結局、當代演技の理想は必然的に機械的寫實もしくは個性的寫實を容れ得ない、と言ふ事に歸着する。斯くの如く見て來ると四及び五は三と聯關して、共に二に於て强調された「寫實的態度」に對するより詳しい解說であると考へる事が出來るのである。

以上述べ來つた如くにして、此處に取上げた五つの節に依り吾々は「感情の自由解放」、「自然・必然性の尊重」卽ち現實の有るがまゝの把握、「具體性の要求」といふ完全な現實主義的態度を看取すると共に、其處から生ずる寫實の樣式が、個別的特殊性を認めない「類型」の把握を目指すもの以外の如何なるものでもあゝ得ゝなゝかゝつたゝと言ふ歷史的な必然を理解したのである。かくして、「難波土産」の發端に現はれた近松の藝術論は、近世社會の前半期に課せられた現實主義的世界觀確立の爲のあらゆる努力とその見事なる成功とを、近世文藝がその中に囚はれて居た一定の限界内に在つて、最大級に示して吳れた所のすぐれた寫實主義文藝理論であることを見たのである。

西鶴に在つても芭蕉に在つても、その藝術に對する見解は、一應リアリスティックな基線によつて貫かれては居たが、しかしまた半面、その藝術觀自體の内部に、もしくはその具體化としての作品の上には、往々そのリアリスティックな基線と牴觸するやうな要素をも示して居つたことは、上來隨所で指摘して來た通りであり、そこ

にわれわれは近世リアリズムの歴史的限界性を看取したのである。しかも、このやうな矛盾への消極的な調和をめざすところから生じる、藝術觀上の二元性は、さきに第四章「中世文藝に於ける日本的なるものの成立」で一言觸れて置いたやうな、「傳統」に對するこの國の特殊な「體質」の故に、われわれの藝術史の上に常に顯はれて來て居た。「物眞似と幽玄」・「不易と流行」・「花實論」・「虛實論」などの見解が成立する根據は、まさに此處に存するのであり、あたかもこのやうな、矛盾を調和し統一する「複雜」な「微妙」な「深遠」な物の考へ方が、何かしら東洋的な・日本的な・本來性ででもあるかのやうにさへ、固定化して考へられがちなのであつた。

近松に在つても、このことは西鶴や芭蕉の場合と同樣であつた。彼の藝術論は、すぐれたリアリズム藝術理論としての資質を備へて居ることは既に明らかにしたところであるが、右に述べたやうな二元性は、直接にはその虛實皮膜の論に示されて居たし、彼の淨瑠璃には一層明瞭にそれが顯はれて居る。殊に西鶴が浮世草子で扱つたものと同材の作品について兩者を比較して見る時、このことは愈々はつきりと浮び上つて來る。

ここでは、假りに「おなつ清十郎五十年忌歌念佛」（寶永六年）の一篇を取上げて見て、一面同じ題材を扱つた西鶴の「五人女」（貞享三年）の巻一とも比較しながら、近松に於ける脚色上の態度について一、二の點を考へて見たいのである。但し、形態を異にする淨瑠璃と浮世草子とを直ちに機械的に比較して云々することは固より危險であるが、こゝではこれら兩者の、それ〲の藝術形態としての特殊性を考慮に入れた上で、比較に堪へ得る點のみに關して問題を拾ひ上げて見ようとするのである。

最初に「五十年忌」の荒筋を記して置かう。上の巻では、清十郎の父泉州水間の百姓左治右衛門が妹娘おしゆんと清十郎の許嫁おさんとを伴うて、大阪河口から姫路に向はうと乘船すると、但馬屋の手代で清十郎の朋輩勘十郎が來合せ、清十郎が主家の娘お夏と密通して懐姙せしめた事、すでにお夏には他に縁談が成立せる事を語り、兩人の爲に此の縁談を阻止することの必要を說いて、折から蒔繪屋が勘十郎に引渡すべくお夏の嫁入道具を運んで來たのを好機とし、左治右衛門をして「お夏の嫁入に異議ある故道具は抑留する」旨の一札を認めしめる。

中の巻は姫路但馬屋で、嫁入蚊帳の祝儀の日。お夏は清十郎を蚊帳の中に引き

入れるのを發見され、主九左衞門は先きの一札を淸十郎父子の策謀と信じて淸十郎を追出す。更に彼の所持品中からお夏の金七十兩が現はれる。これは淸十郎が勘十郎の苦境を救ふべくお夏に乞ふて借り受けたものであつたが、勘十郎はこれを以て淸十郎に盜人の汚名を着せる。お夏は淸十郎を追うて共に落ちようとするが彼は事の正邪を明らかにする迄はと女を諭し、再會の日までの形見に互ひの衣服を脫ぎ替へる。こゝで兩人が夫々召使ひ達によつて間違へられるをかしみがあり、やがて勘十郎と下手代源十郎との密謀を耳にするに及んで、淸十郎は勘十郎を刺さんとし、誤つて源十郎を殺す。お夏は物狂ひとなつて淸十郎を追ふ。

下の卷では、狂へるお夏と、比丘尼となつて淸十郎を求めつゝある妹おしゆん・許嫁おさんの兩女とが邂逅する。すでに捕へられた淸十郎は引廻しとなつて此處に來り、所刑を待たずして自殺するので、お夏も亦自ら刺す。但馬屋主人・勘十郎及び百姓左治右門が馳けつけ、勘十郎が惡事を自供するに及んで淸十郎の潔白が明らかとなり、お夏は蘇生して淸十郎の跡を弔ふべく尼となる。

西鶴の描いたお夏淸十郎の筋は、煩はしいから省略するが、近松の場合では、こゝ

に掲げた荒筋だけでも明瞭な樣に、「惡漢の奸策」が悲劇の決定的な因子となつてをる事と、人物の行爲に對する說明をはじめとして、廣く作品全體に於ける思想的な解釋が、飽く迄も「道德的」である事とが直ちに指摘される。そして、言ふ迄もなくこの事は、近松の全作品にわたつて共通に指摘される點である。

「五人女」の場合には所謂「惡漢」は現れて來ない。淸十郞とお夏とは、彼等自らの情熱の爲に身を亡ぼすのである。七百兩の金子の紛失といふ事件も取入れられては居るが、それは極めて淡白に附加的に點ぜられて居るに過ぎず、近松の場合に見る如き、「惡漢」と結びつけられて筋を動かす程の役割を有してはゐなかつた。「五十年忌」に於ては、手代勘十郞といふ存在が、悲劇を擴大し・惡化し・加速する。だが、これらの時代にも、現實には、「惡漢」無しに幾多の悲劇は成り立つた筈である。それは淨瑠璃が筋の上に曲折變化を求める故である、と言つてしまへばそれ迄であるが、しかしそれだけでは充分ではない。近世文學がこの樣な「惡漢」の活動を要求する若しくは要求し勝ちである事に對する思想的根據については、簡單ながら曾て書いた事があるから今は言及しない。近世といふ時代そのものにその樣な「可能性」が

あつたと言ふ事はこゝでは度外視して、淨瑠璃の構想上の「惡漢」といふものは、直接には古淨瑠璃の時代からの鞏固な傳統がもたらして居る。平安時代の末から鎌倉・室町時代に至る世紀を支配してゐたものは、無常迅速の觀念であり、人間否定の思想であつた、故に人生を滔々と推進せしめて行くものは個々人の力ではなしに、神の力・佛の力をも籠めた神祕的な運命の力であつた。文學の上に惡人が現れるにしても(例へば「繼母」の如き)、その背後には善惡ともに巨大な目に見えぬ運命が動いてゐた。時代が近世に近づくに及んで、かの下剋上の思想に現はれてゐる樣な、之とは全く異つた方向を有つ所の、個々人の現實の力を是認する考へ方が發生して來たのではあるが、淨瑠璃の原初の時代に於ては、寧ろ前者の考へ方が承け繼がれたのである。說經淨瑠璃などに至つては完全に中世的運命觀の上に立つてをり、之に對して金平淨瑠璃に於ては、かの下剋上の思想を基礎づけた所の現實的な考へ方が、浪漫的な蔽ひの蔭に、一つの英雄主義となつて現れて來て居るのである。さうして、これら二つの性格を合せ含むものが古淨瑠璃であつたと概言することが出來る。從つて其處では、世界を推進せしめるものは現實の人間の力であるよ

りも寧ろ何らかの意味での運命の力である、と言ふ考へ方から脱出することが依然出來なかつたのである。さうして、人意と人力とを超えた力の、一つの具現として、悲劇的葛藤への因子として、「惡漢」が描かれるに至つたのである。（悲劇の發生を個人の、性格に求めるやうな考へ方が、近世に於ては、到底成り立たぬ社會的根據を持つてゐると言ふ點についても亦前述した）。ともあれこのやうな役割をもつて古淨瑠璃に「惡漢」が登場して來たのであつたが、やがて元祿の世話淨瑠璃が現はれ、淨瑠璃の全歴史の上で最大限の現實主義的發展を示した際にも尙「惡漢」から解放されることが不可能であつた。之は直接には「傳統」の力であつた。各部門の創作者の緊密な聯繫を必要とする綜合藝術としての淨瑠璃劇、及びそれの成立への重大な條件としての觀客層——淨瑠璃の觀客層が小說などのそれに比べて低度の教養の持ち主であつたらう事、換言すれば思想的により一層舊時代的であつたらう事は常識的にも想像することが出來る——の問題を含めての「傳統」の力であつた。卽ち、「なぐさみ」と言ふ如き卑俗な目標を當時の文藝が有してをり、しかも、その中でも特に舊時代的觀客層を對象とし、當時の營利事業としては最も危險性の大

きい「興行」といふ條件の中で、藝術としての成長を求めて行くのであつたから、この樣な藝術の分野に於ては、他のより「自由」な藝術の分野に於けるよりも、遙かに多く、傳統を脱出することの困難が潜んでゐるわけであつた。近松の世話淨瑠璃の初作と言はれる「曾根崎心中」(元祿十六年)では九平次が現はれて居る。「五十年忌歌念佛」では、それに酷似した勘十郎が登場させられてゐるのである。此の「惡漢」が、この劇の扱はうとしてゐる二人の男女の運命の展開に對して如何に重大な役割をつとめてゐるかはこゝに分析してみるまでもないであらう。

今一つの問題に移らう。中の卷で但馬屋九左衞門が淸十郎を放逐する際、お夏に對して次のやうに言つてゐる。

ヲ、慘いも辛いも知つたれども、已れが母が遺言に、「傾城の娘とて侮られうかあさましや。未來の障りは是のみ」と、返す〲も嘆きしに、「氣遣ひするなよい聟取つて、名を揚げさせう」と請合ひしを、嬉しさうに打笑ひ、「それで成佛々々」とて死んだ顏ばせ忘れかね、千兩つける嫁入(よめいり)を止(と)め、大事の娘をそそのかし、惑ひ者になしたる恨み。但馬屋の九左衞門は、胴慾者慘い者といはれねば亡(な)き人の、位牌に向うて言ひ譯ない。胴慾者には誰がなせし

これは清十郎を追出す根本的な理由として述べられてをるのであつて、それは亡妻への「義理」である。しかし此の曲では、かの義理と人情との鬪爭を描く爲に九左衛門のこの苦衷を扱つてゐるのではない。彼の心境は全曲中右に引用した部分に描かれてゐるに過ぎないのである。從つてこの詞を主題的に重く視ることは正しくない。この餘り重要でない人物の心境の說明は、西鶴の場合には全然默殺されて居る。しかるに近松に於ては、九左衛門を冷酷漢としないためのこれだけの用意が爲されて居るのである。今一つ引例して置かう。同じ卷で、お夏の清十郞への言葉に、

この度の祝言を、好きこのんだる事でもなし。知つての通り母様は、室の女郞、今の內の母様に、あの弟が出來る迄は我も室で育ちし故、母方が惡いの傾城の風があるのとて、どこの嫁にも嫌はるる。これぞよい事幸ひと、なほ女郞の風を似せ、人は隱せど我は只、母様は傾城と、一季半季の者に迄觸れ廻りたる村時雨、緣には附かじと願ひしに云々

と言ふのがある。西鶴では、お夏はたゞ戀にのみ突進する强い情熱の女、淫奔な娘として描かれて居るが、近松では、お夏の浮華な態度を作爲的なもの・ことさらな

擬態であるとして、それを上掲の如く合理化して居るのである。およそ上方時代の町人の理想は、あらゆる點での因襲破壞・自由解放であつて、情生活に於ては特にそれが强調され、戀愛の自由が叫ばれた。西鶴の好色物の成立の思想的根據は實に此處に在つた。「五人女」のお夏は、その意味に於て、自由奔放な女であるが故に時代の女性であり、極言すれば、理想の女でもあつたのである。然るに近松のお夏は、或程度までは具體的に自由な女として描きながらも、尙前述の如き「辯解」を挿し挾まなければ氣が濟まなかつたのである。こゝにも、第一の引例の場合と等しく、近松に於ける所謂「道德的」な特性を見出すことが出來るのである。適切な譬喩ではないが、たとへば今日、頭髮を斷ち洋服を纏うて喫茶店の卓子に高踵靴の踵を組みつゝ紙卷の紫煙を吐く若い女性に對して、之を、新しい時代の意氣のおのづからなる現れと見て一應是認する見解と、全く異なつた他の見解とが對立するのを我々は知つて居る。これと同じやうな對立を西鶴と近松との一面に見る事は出來ないであらうか。この樣な「現代風」の女性を、西鶴ならば恐らくは、好ましげな微笑を以て描くであらうし、近松ならば、上掲のやうに、緣談を拒否する手段として涙をの

んで、と言ふが如くに脚色することでもあらう。所で今日、この様な現代娘に對する二つの批判の基礎は、根本的には、批判者各個人の個人的趣味や思想などに在るのではなくして、一にその社會的意識――右の場合は、自由主義的と封建的と――に在するのである。西鶴と近松の場合も亦これと似て居る。個人としての近松が所謂「道德的」な人間であり、西鶴はその様な意味に於ては遙かに少く「道德的」であつたと言ふことは容易に想像することが出來るけれども、文學研究の場合、その様な個人的條件は決定的なものではない。それは文學の成立の爲の一個の媒介物であり酵母であるに過ぎない。その社會に、その様な考へ方を許容する條件が存する場合に、それは具體的に一つの文學作品の上に具現しうるのである。西鶴が奔放に「自由」を追求し、それを彼の浮世草子に具現し得たのは、彼の思想・欲求が元祿期以往の町人階級の本來の思想・欲求を代辯するものであつたからである。又、近松が特定の「道德」を要求し、それを彼の淨瑠璃に於て强調しえたのは、彼が町人的であるよりも寧ろ「農民的」な物の考へ方の代辯者であり、農民的考へ方すなはち中世的要素を多分に遺存した考へ方が當時の社會に尙成立し得る物質的基礎が殘つ

てゐたからに他ならない。さうして、この様な異つた考へ方が或は對立し或は混在して居たのは、今日近代的な考へ方と封建時代的な考へ方とが——一個人の心内に於てすらも——對立・混在して居るのと同じであり、西鶴と近松とは、浮世草子を購讀する一群の人々と人形劇の劇場に蝟集する他の一群の人々との夫々の考へ方、卽ち町人的考へ方と農民的考へ方とを代辯するものであつたのである。（人形劇の小屋に可なり百姓の觀客が出入したらしい事は斷言出來るし、淨瑠璃そのものにも、この曲を見ても明らかなやうに、登場人物として百姓が多く描かれることは、浮世草子の比ではないのであるが、以上の事は必ずしも現實の百姓が見物したかしなかつたか、が問題なのではなくして、觀客の考へ方の實質を問題にして居るのである。町人であつても農民的考へ方を持つことがあり得るのは、今日個々の勞働者が必ずしも無產者的考へ方を持つとは限らなかつたり、大資本家が封建的考へ方の持ち主であつたりするのと似た様なものである）。

　近松と西鶴との、このやうな比較によつて、一般に人形淨瑠璃と浮世草子との歷史的性格の相異がうなづかれ、近松に於て、より強く示されて居たところの、その二

元性の根據が明らかにせられたと信じるのである。

以上で、近世リアリズムの理論とその作品への具體化とが、いかなるものであつたかを、元祿期の三大作家を通じて理解し、近世町人文藝一般を知るための最も根本的な問題を解明したのであるが、さらにつぎの項に於て、それらリアリズムの崩壞の過程を一瞥することによつて、元祿以後の全町人文藝への見透しを獲ようと考へる。

五

まづ浮世草子の分野から考へようと思ふのであるが、立論を出來るだけ具體的にするために、ここでは西鶴と其磧との比較から這入らう。

西鶴對其磧の比較研究が、もし此の兩者の單なる個人的な歷史から切り離された作家的技量や作風の比較の上で爲されるならば、それは凡そ無意味に近いものである。われわれが取り上げる此の兩者の比較は、浮世草子に於ける元祿期とその後につゞく享保期との比較であり、それによつて、元祿文學の享保文學への展開

を觸發した重大な契機を明かにするものでなければならず、更にこの問題は、此の場合おのづから、文學に於ける「天才」と「亞流作家」との問題――この事は歷史的觀點に立つことに依つてのみ理解出來る――にも觸れて來、それはやがて、われわれに文學批評の最も根本的な基準を規定するところの「藝術價値」の問題への有力な示唆を與へ得るものとなつて來るであらうし、又その樣に論じ進められなければならぬ。

さて此の場合、便宜上、町人物なかんづく其磧の「商人軍配團」を取上げ、それと西鶴の「日本永代藏」とを比較することに依つて、謂はゆる武家物・好色物・氣質物・三味線物・やつし物などの總てを含めた元祿・享保の浮世草子全體に對して一應の見通しを與へると共に、正德の刊行にかゝる「軍配團」を對象とすることに依つて、元祿期浮世草子の享保期浮世草子への發展の過渡的諸樣相を明らかにし、然る後に、其磧の文學の歷史的特質を結論したいと考へる。

先づ「軍配團」の卷々から順次必要な諸點を抽き出して例擧しつゝ、隨所で結論し

て行かう。

卷の一。第一話は、揚屋の紙屑籠から飛出した白色の玉、實は貧乏神と、米屋の十露盤から拔け出た黑色の玉、實は福神の重手代とが落合ひ、白玉は入替つて米屋に、黑玉は貧しい骨牌繪かきの仁助の許に行くと云ふ話。第二話は、米屋の二代目の落魄の經路。第三話は仁助の致富と隣家の長者沒落の話である。

此の卷で注意すべきものは、先づ貧福二神の扱ひ方である。この事は「永代藏」に現れた福神(例へば卷二第四話や貧乏神(卷四第一話)と比較すると明らかになるのだが、西鶴の場合はかゝる神を徹底的に凡人化し市井の凡兒と何等異るところ無く描いて居るのであつて、其處に強い現實主義的態度の一つの現れが窺はれるのであるが、これに反して其積の場合では、(勿論近世はその全體を通じて眞に宗敎的な信仰を有たない時代であつたから町人文學が神を敬虔な、神祕な意味で取扱ふ事の無いのは自然であるが)それを黑白二個の玉と言ふ樣な非現實的な形に於て取上げてゐる點に、元祿期以後の平民文藝から健やかな現實主義が漸く失はれて行き、それに代つて、現實を游離し回避しようといふ欲求が自ら文藝上の手法や構

想にも及んで行つた事の一つの小さな、局部的な現はれを見るべきで、この態度は後のやつし物の時期に到つて甚だしく强調されるのである。

又、この卷の三つの話が、「永代藏」の場合と異り極めて整然と白黑二玉の活動といふ趣向で連繫されて居る點は注意すべきであつて、更に、二・三・四卷では玉は表面に現れないが各話の背後にその活躍が豫想せられてをり、最後の卷の第三話に到つて再び白玉を登場せしめて首尾を整へて居る點に、脚色的な創作態度が其磧の町人物にも及んで來て居る事情を知る事が出來るのである。西鶴崇拜者たる其磧がその「軍配團」の粉本を「永代藏」以下「織留」に到る町人物に求めた事は疑ひが無く、西鶴のそれらの諸作が、周知の如く、全體の構圖の統一を考へぬ隨筆風のものであつた――それらの根據については既に前述した――のに對して、「軍配團」のかゝる意識的な脚色的態度は充分注意されてよい。

この事は又、短篇と長篇との問題とも結びついてゐる。小說に於ける短篇・長篇とは本質的には構想上の問題であつて、常に必ずしも量的な規定ではない。「軍配團」は(その一の卷のみを採つて見ても全卷の上から見ても)斯くして短篇集として

の西鶴の町人物に胎胚して更に長篇に發展しようとする動きを示すものと見る事が出來るのである。（町人物が町人物自體としては長篇に發展し切る事の出來ぬものであつた點については後に述べる）。

思想的方面で注目されるものは、第一に、明瞭な、貧福運命論である。貧福は人間の意志の遠く彼方に在ると云ふ思想は勿論西鶴の場合にも屢々現れるに至つて居るが、それは其積の場合ほど明瞭に自覺的でもなく力强くもない。しかし「軍配團」ではそれが寧ろ自棄的に、咏嘆的に繰り返されて居る。「貧福運命論」とは「金が金を儲ける」「金無くして金を獲る事は出來ぬ」といふ如何ともしがたい事實に對して、人々が採ることを欲した一つの自慰的な解釋法である。經濟生活上「金が金を儲ける」と云ふ客觀的な事態は、既に西鶴の時代には動かし難い事實となつて來てゐたけれども、それの作品への取上げ方の以上の樣な相異は、言ふ迄もなく、思想的にも技術的にも「時代」の故である。

西鶴と其積とに於ける此の相異は、今一つの面からも注意されてよい。それは、かゝる「運命論」と、思想的には全くそれと矛盾する所の「努力論」・「才覺論」との扱ひ方に

關するものである。試みに「軍配團」一の卷の第三話、或は四の卷の第一話の夫々冒頭の一節を見ると、此の相反する二つの思想の極めて整つた意識的な統一が示されて居る。西鶴に於ても例へば「永代藏」卷二の第二話などでは稍々その趣が見えるが、大體に於て此の二つの思想の統一が行はれてゐない爲に、その當然の結果として、各話に構想上の破綻が示されてゐる場合が甚だ多かつたことは前に述べた通りである。兩者の此の相異は、必ずしも單に思想的相異ではなくして、後に纏めて說く樣に、創作態度に關する歷史的な相異に他ならぬものである。(註一) 西鶴によつて作品の思想的素材として、作品の主想として、取上げられた此の背反する兩思想を、其磧はその儘承け繼ぎ、思想としての發展をそれに與へる事無しに、たゞ此の兩者を統一——と言ふよりも寧ろ整理して、思想的には勿論のこと、作品の構圖の上からも、一應混亂から救はうと努めてゐる點を注意して置きたいと思ふ。其磧の此の整理的手法は、彼の創作方法全體を貫く基礎的手法であり、作家としての彼を特徵づける最大の要素である。

卷の二。第一話は、慶事が相次いで起つた結果却つて損を招く話と、反對に凶事

が續出した爲に逆に福を得る話とが述べられてゐる。末段の、妹の死に依つて借銀が轉り込む條は、此の話の焦點であつて、「永代藏」卷五の第三話の末段から出てゐるものであるが、說話の素材を殆ど盡く西鶴に獲ながら、それを整理・統一して構圖の均整を計らうと努めてゐる其積の態度を此處にも明瞭に看取することが出來る。

第二話は、親の遺產を微細に數字的に細分して、死ぬ迄の入費に充てた上で樂隱居した若者が、次第に遣ひ過し、あせる程愈々損銀を重ね、やがて文無しになるといふ話で、總ての他の話と同じく、說話を漸層的に發展させて行き、極めて流暢に纏りを見せて居る點、西鶴の場合と大いに趣を異にする。しかし說話の素材は、前述の如く多く西鶴に獲つつ、それ自體としての發展を與へ得てはゐない。この點にも「亞流作家」としての其積の一面が知られるのであるが、此の問題に關しては後に纏めて論じよう。

第三話は、亡夫の借銀を負うた後家が、才覺によつて見事に二兒を守り家運を挽回した話で、「永代藏」卷一の第五話「世は欲の入札に仕合」の轉化したものである。あ

らゆる素材を西鶴から攝取し、それらを以て說話の全構圖を整容すると言ふ其積の基本的手法を、此處でまとめて考へて置かう。「永代藏」では、前半が前置きで、第一節に結納金の一割の手數料を目當てにする職業的仲人の横行する世相をのべて結婚の不安を說き、第二節では金との緣組みを目標として分際より華麗に世間體を僞る者の多い世の風儀をのべ、第三節では嫁入りに際しおのれが分限より過分に先の家を選ばうとする風潮に對してその非を說き、第四節では以上の結論として着實な實用的な結婚を善しと論じて居る。それ以下が說話の本文で、榮華な生活の裡に頓死した奈良曝問屋松屋某の後家が遺兒を抱いて貧と苦鬪し、結局一生一大事の分別を出して住宅を債權者に渡さうとするが、人々は憐れんで取らうと云ふ者がない。借銀は五貫目此家の賣價は三貫目未滿であるが、後家は町中に歎いて此家を賴母子の入札にして賣つた。所が一口四匁づゝで三千口、合計十二貫目が手に入り五貫目の借銀を濟ませて尚七貫目殘り、これより再び分限になる。其家は皮肉にも一下婢が突き當て四匁で家持となつた、と言ふ話である。

「軍配團」では前置き無しに直ちに說話に這入る。花菖蒲屋と云ふ大酒屋の亭主

が酒色の爲に借財を遺して頓死するので、後家は家財萬端を債權者に提供するが人々はこれを憐み住宅のみは宥して貸銀を棒引にする。後家は二人の遺兒を夫々十年の年を切つて大きな酒屋へ丁稚奉公に出した後、住家を二分し一方を一年銀五十枚の貸料十年間の契約で酒屋に貸し、己れは裏屋に引込んで賃仕事を以て口を糊しつゝ、銀五十枚の貸料と今一軒の家賃銀十枚とを貯へ十年目には二十五貫八百目をのこした。既に充分酒造法を會得した二兒を呼戻して再び花菖蒲屋の看板を立て、やがて五百貫目の身代となつた。(此處までが「永代藏」卷一第五話の脱化である)。さて二兒の結婚期ともなるので「二親のない兒か叔父の世話になつてゐる十九か二十(はたち)二十一二の娘」といふ變つた條件で長男の嫁を探すがそれは、その樣な嫁こそ實用的であると云ふ後家の主張から出てゐるのである。やがて註文通りの娘を得、後家の不斷の注意によつて一家が榮える。さて次男は身代を分けて分家させると言ふ常道を行かずに、手堅い酒屋に五十貫目附けて養子に遣はし、それも亦大いに仕出來(しでか)した、と言ふ話で、此の最後の部分の主想は例へば「永代藏」卷五の第五話「三匁五分曙の金」に見えた悋氣つよい女を選んで嫁に迎へる男の話

に現れてゐるものゝ變想である。

この樣に比較して來ると、「軍配團」卷二第三話は「永代藏」の卷一第五話、卷五第五話から、その主想と素材の主要部分とを得て來てをる事が明瞭になる。章句の如きも全く「永代藏」の借用である個所すらある（章句の剽竊は此處に限らず諸々に散見する事周知の如くである）。而して此兩者に異る所は「永代藏」が、前述の梗概の一節から四節までで明かな如く、說話の本體の他に、世相の型・町人生活の類型とも言ふべきものゝ敍述を多く混在せしめるのに對して、「軍配團」は常にそれらを本筋の中に組み入れ一貫した筋を有する說話に統一・整理してゐる點が、先づ第一に指摘される。（こゝに言ふ「統一」とか「整理」とかいふものは必ずしもそれ自體としては價値の標準とする事を得ないもので、唯こゝでは文字通りの素朴な意味に理解せられたい）。西鶴に於けるこれらの、說話の筋の中に組織せられない「生活の型」の敍述は、一體何處から來るものであらうか。十分一銀を取る職業的媒介者の横行、敷銀目當ての結婚にからまる種々の詐術やその破綻、その他此の話以外にも夥しく示される所の、少くも小說的題材として新しい樣々の世相、特に經濟生活に關するもの

を、西鶴は彼の町人物の主材として取上げた。而もはじめて取上げたのである。町人の經濟生活が新しい時期に這入つて、其處には新しい生産の様式や新しい金融方法や新しい營業手法が續々と發生し、從つて町人の生活様式の全面に渉つて新しい相貌が見られ始める時、西鶴は彼の鋭い眼でその一々を把へ、それらをはじめて文學の領域にもたらしたのである。この仕事は全くの處女地に於いて爲された。新しい内容は忽ちにして適切な形式を生み出す事は不可能である。しかし兎も角も西鶴はそれを着々として成し遂げた。浮世草子の埒内に於てそれらの新しい内容に一定の形式を與へる困難な仕事を遂行したのである。それが「町人物」であつた。(註二) 前に掲げた二三の世相の型が、未だ充分には説話化され切らずに、投げ出された形を示して居るのは、單にその未消化の部分が取り殘されて居るに過ぎないのであり、その部分は處女地を拓く新作家としての彼の努力の、完成への過渡を示すに他ならぬものであつて、彼の町人物がすべて新しい素材のかゝる未消化を示すものであるとは斷じて言へない。新經濟生活の諸様式が、如何に見事な文學への定着を彼の町人物に於て得てゐるかは明かな事實である。(彼の町人

物全體の上から見て尙上述の未消化の部分に示された様な概念的な敍述の要素が前面に押し出され過ぎる傾のあるのも亦事實であるが、この事はさきに彼の俳諧を論ずるに當つて述べたやうに、歴史的な根據によるものであつて、決して作家の個人的素質のみにその原因が在るものではない。況んや、他の條件を考慮に入れる事を忘れてそれのみ切り離して作品の價値を論ずる尺度としようとする事は殆ど無意味である)。要するに西鶴に於ては新しい社會生活上の新鮮な生活型への激しい關心に依つて、それらが文學の領域にまでもたらされようとし、而も其處に未だ充分には小說化され得ずして單なる型・類型として提示されるに止る如き部分をものこして居ると見なければならないのである。(尙、正確には前節「諸國咄」の成立を考へる個所でのべて置いたから參照せられたい。)

其磧の場合はどうか。西鶴に獲た素材を整然と組立て、一貫した首尾を與へて說話化して居る事は、上に屢々說いて來た如くであるが、それは飽く迄も素材の整頓であつて、素材となつたものそれ自體の發展ではなかつた。西鶴に描かれた特定の人間の特定の經濟生活は、其磧に到つても少しも異つた形を取つては居ず且

つ少しも深められてはゐない。正しく言ふと、異つた作家的眼孔を通して描き出されてはゐない。そこにはつとめて西鶴の眼であらうとする其磧の眼があるだけである。例へば數字の扱ひ方を見ても、西鶴の場合では何貫何匁といふ數字は極めて多く現れてをり、而もその盡くが、その作品にとつて拔き差しのならぬ程度の內面的な繫りを持つて居る。其磧に於てはその繫りが甚だしく脆弱であり、唯いたづらなる蛇足である場合さへ少くない。この事も其磧に於ける「模倣性」を示す例證の一つである。經濟生活が未だ固定せず日常生活上の經濟的面に新鮮な關心を持ち得た時期、少くとも、それらを新しく文學の上に取り上げようとした時期には、かゝる數字も亦――それが經濟生活の諸相の尖銳な標識である故に――充分な注意と興味とが向けられた筈であり、それが文學に取り入れられ得たのであるが、其磧の場合にはそれらの基礎が既に失はれてゐたのであるから、彼の數字が浮び上つたものとなるのは自然であつた。要するに、主觀的に見れば、其磧に於ては、新生活並びに新生活から來る新題材に對する新鮮な關心が失はれて居たのであり、客觀的には、現實觀がもう早固定してしまつてゐたのであつて、そのために、唯

々作品の外形的な一面に主力が注がれ、その結果として、上に說いて來た如く、主として西鶴に現れたもの丶、整理・統一が遺された仕事として取上げられるに至つたのである。この點にも、一時代の天才とその亞流作家との關係を語る、根本的な事實が指摘されるであらう。

第三卷以下の分析は、前に論じて來た諸要素の例證を增すこと丶なる許りであるから、省略して、(註三)唯次の點について一言する。卽ち、四の卷と五の卷とは各々その第一話・第二話が稍々長い一つの話を二分した形になつて居る。夫々二つの小話に構成すれば爲し得る性質のものであるにも拘らず、從來の町人物の體裁を破つて、二倍の長さの話に脚色してゐる所に、町人物さへもが、此の時期の其積に於ては、長篇への動きを示して居る事情を見出す事が出來る。町人物とは、言ふまでもなく、町人生活に於ける經濟的一面を主題としたものであり、その經濟的面は傳統上、前述の如く生活の爾他の面から强く切離された謂はゞ狹い分野を對象とするものであつたから、か丶る生活の一面を如何程量的に數多く描かうとも、それは一貫した組織の下に內的な聯繫のある長篇とはなり難いものである事は自明であつた。

にも拘らずなほ長篇への歩みを見せてゐる所に、次期の長篇物時代――八文字屋に於ける「やつし物」の時代――への過度の樣相を示す特徴的な現象が看取される。八文字屋物の中で最も讀者を吸收したと言はれてゐる「やつし物」が長篇小説として發生した根據の一つには、從來の「町人物」「氣質物」「好色物」が夫々町人生活の限られた特定の一面のみを描いてゐた事に對する自らなる「不滿」浮世草子としての創作技術を愈々發達させて來てゐた時期に際して彼等町人生活の全面的な表現が企圖されて來た事が考へられる。それと同時に、前述の如き現實觀の固定の故に、實際問題としては、も早何等の新味ある題材をも彼等町人生活それ自身の中に把へる事を得なくなつてゐた結果、脚色・趣向・着想の興味に趨るに至り、古典や當代の戲曲に「寄生」しようと試みるに至つたのである。其磧の町人物たる「軍配團」が、脚色主義を採り、從來の素材の整理・統一を志し、やがて長篇への歩みをも示してゐた事は、其磧の作家的生涯に於て、初期の八文字屋物が後期のそれへ展開する重大な轉期を示して居ると共に、更に浮世草子の歷史に於て元祿期が享保期に發展する過渡の樣相を明示するものに他ならない。其磧の作品史の、更に、浮世草子の歷史の、

最後の段階を占める「やつし物」を、其磧の「軍配團」に觀點を置いて、それとの相互の關係を以上の如く眺めたのであるが、浮世草子の全系列に於ける「やつし物」の位地は、西鶴の「町人物」の直系たる其磧の「町人物」「好色物」の發展たる「三味線物」、「町人物」に「好色物」の要素を攝取した「氣質物」、この三者卽ち其磧の作品の全分野を統一し、それを淨瑠璃に於ける時代物全盛の風潮を生んだその同一の根據――現實觀の凝固・リアリズムの喪失――によつて成立したものが「やつし物」であると概括することが出來、この關係は形態上・内容上の關係であると共に、又從つて浮世草子の發達過程に於ける史的關係でもあり、その過渡的特性を完全に具備する點に於て、其磧の「軍配團」は重大に注意されてよいと考へる。ついでに一言しなければならぬ事は、西鶴の「武家物」と其磧の「やつし物」との關係であるが、「やつし物」は已に元祿の末年、小說家であり淨瑠璃作者をも兼ねるに到つた彼の西澤一風に依つても試みられてゐた古典への寄生的手法を以て、町人生活を武士生活に「假托」せしめたものであるから、西鶴の「武家物」とは本質的に何等の繫りをも持たぬものである。西鶴に於ては武士生活の直接的な描寫を旨としたものであつて、たまたま、例へば敵討などに對

する現實曝露的な解釋が示されてゐようとも、それは武士生活からの取材に依據する町人生活の描寫ではなく、飽く迄も武士生活そのものを表現しようと企てたものであつて、「やつし物」とは全く方向を異にしたものである事を附言して置きたい。今一つは、時代淨瑠璃と「やつし物」との關係であるが、世話淨瑠璃發生以前の時代淨瑠璃は、技術的に多くの條件の拘束を受けてゐる特殊な文學としての特性の故に、取材の上からも傳統の制約を脱する事が他の文學形態よりも、より困難であつたと言ふ事情の爲に、暫く、武士生活の表現に借りて町人生活を間接的に描かなければならない止むを得ぬ事情の下に在つたのであつたが、世話淨瑠璃完成後の時代淨瑠璃は、これと似て非なるものであつて、町人生活の行詰りの爲に、描かるべき題材が固定し、題材そのものに何らの發展をも豫想されえぬ結果、古典に關する周知の豫備知識に喰ひ下る事に依つて其處に變則的な趣向を生み出し、それを以てわずかに遊戲的な興味を滿して行つたに過ぎないものであり、八文字屋物に於ける「やつし物」は、全く此の世話淨瑠璃以後の時代物の精神を奪つたものであつて、現實回避的傾向を示す點に於て、兩者はその軌を一にし、初期の時代淨瑠璃の精神と

は完全に相容れぬものを有する末期的作品である事をも注意したいと考へるのである。

〔註一〕 儉約と吝嗇の論(五卷一話)・不正の儲と眞の儲との論(五卷二話)等についても同じ。

〔註二〕 例へば山岡元隣の「他我身の上」(明暦二年)等に現れたかゝる素材の扱ひ方と西鶴のそれとを比較するのが早わかりである。

〔註三〕 西鶴に於て、說話の本筋と挿話との關係が緊密な繫りを失うてゐる場合が少くないのであるが、「軍配團」全卷中殆ど唯一の挿話とも見做し得る所の、洪水に際し握飯を賣つて大いに儲けた權九郎の話(五卷二話)は、よく本筋と結合してをり、此處にも其積に於ける構成手法上の特性を看る事が出來る。又首尾を整へようとする脚色的態度の好例證としては三卷第三話末尾に於ける姉娘の點出(原文參照を乞ふ)を擧げる事が出來る。其他「町人物」の最後の形式的完成を示すものとも見うる三卷一話・四五卷の各一二話をも注意したい。

次は俳諧であるが、近世リアリズム確立期に於ける俳諧の役割と、その小說形態に對する關係とには、極めて重要な興味ある問題が含まれて居る。形式上にも内

容上にも、和歌・連歌の傳統を負うて登場した俳諧は、貞德・宗因の時期に、新しい町人の時代の高揚的な氣分を表現し、さうして、現實を町人みづからの視角に於て發見するための基礎的工作を見事に果したが、俳諧といふ詩形態は、そのやうな鬪爭に好適な條件を備へて居たのである。しかしながら、近世リアリズム確立への道がひとたび拓かれると、そのやうな詩形態は「古き酒嚢」と化して行き、在來の優位性を漸時失うて行く。リアリズムの成長が、在來は不可避であつたところの「古典」への依存關係や、高揚的氣分の顯はれとしての抽象性や概念性を、もはや不要とするに至る時、そのやうなもののための好適な詩形としての俳諧形態が、今や第一線から撤退せざるを得ぬに至るのは自明である。かくして町人文學に於けるリアリズムは、その確立者としての榮譽を小說形態に許すに至るのである。すでに多くの機會に述べて來たやうに、この間の過程を、その一身に剩すところなく表現して居るといふ意味で、西鶴の文學的活動は極めて興味ふかく眺められたのであつた。

近世町人文藝に於ける支配的形態が浮世草子に轉移して以後、俳諧――その積極的な役割を果し畢へて以來の俳諧――は、一段階おくれた世代の文學としての

座席に退いた。文學史的には蕉風の俳諧が正にそれであるが、談林なかんづく西鶴の俳諧のごときものすらも、昔日の積極性を喪うて蕉風的なる境地に沈潜して行くに至つたのも、右のごとき理由から極めて自然な徑路だつたのである。かくして元祿期の俳諧は、典型的な町人文藝としてではなく、譬喩的に言ふならば「農民的」な「田園の文學」・「裏町の文學」として、その限りに於て「完成」して行つたのである。

さうして芭蕉は、それらをそれらとしての最高の境地にまで高めた詩人であつたのだが、そのやうな境地――現實の典型的な姿から視角を外らして、謂ふところの「永遠」の美の世界を掘り下げ、そこに全人生を打ち込み、その奥底に沈潜して行くことによつて到達せられるやうな境地――が、今日もなほ通俗的には、常に最高の「藝術的」境地として鑑賞せられがちである、といふ事實は、敍上の見地からきびしく批判せられなければならぬ。

さて、芭蕉の死は元祿七年であり、西鶴はその前年に歿して居るのであるが、薄倖なこの國の近世リアリズムが、その短い發育不良の生涯を閉ぢようとするのも丁度この頃であり、それ以後の上方文藝は、加速的にこのリアリズムを喪失して行く

過程を表現するものであるが、芭蕉歿後の俳壇も亦その除外例たり得る筈はなかつた。現象的には、蕉門の分裂・對立が生じたが、實質的には蕉風俳諧の「通俗詩」化が見出だされた。（ここに言ふ「通俗詩」とは、現實の積極的な問題に立ち對ふ努力を回避し、日常的生活の片隅に、その安易な遊戯的な眼を向けようと欲する底のものを名づけるのである。そのやうな意味で、近世後半期の所謂江戸文藝の主流をなすものは、黄表紙・洒落本・滑稽本・すべて皆通俗文藝ならぬはない）。

かくのごとくして、この時期の俳風に示された根本的な態度は、芭蕉に現はれたやうな謂はば全生活的なものではなく、すなはち、生活全體を提げて深い境地に沒入しようと鍛錬するやうなものではなく、各々その小さな生活の些細な一片を輕くつまんで、ひとわたり眺めてみるといふ通俗的な態度であつた。この態度は、此の時代の俳風をして、一つには俚耳に入り易い平俗な境地を拓く結果ともなり、また一つには町人趣味的な・都會人ごのみの、氣の利いた趣味に籠らうとする傾きを生んだ。後者はやがて「洒落」となり更に「謎」となる危險を孕み、前者の「平俗」はやがて田臭を帶びる可能性を潛めるのである。其角の洒落風・不角の化鳥風・支麥の徒の

田舍俳諧がそれであつた。しかし此の、一應都會人的と言へる態度や、同じく田園的態度は、もともと芭蕉の俳諧に一丸として溶け込んで居たものであつたから、このやうな分化は不自然ではなかつたのである（本章第二節の二參照）。

元祿の俳諧が、すでに一言したやうに、支配的な文學形態としての座席を喪ひ、町人社會に於ける「第一線」の文藝としての積極的な役割を負擔するに堪へ得ぬものとなつて來て居たのであるから、それが「通俗詩」として、謂はば遊戲文藝・趣味文藝として、極めてイージーゴーイングな態度で、その餘喘を保たうとするに至るのは自然であつた。其角などは、このやうな時期に、彼の俳人としての最後の活動を示したのである。

芭蕉歿後の俳諧は、「平俗」と都人趣味的な「洗練」との方向に分化したのだが、其角はこの兩者を一身に具へて居た。

彼の句に洒落や謎的なものゝ多かつたことは周知である。

饅頭で人をたづねよ山ざくら

やまざくら猿をはなして梢がな
香薷散犬がねぶつて雲の峯
竹と見て鶯來たり竹虎落（たけもがり）
ちくま川春ゆく水や鮫の髄

また、生活の片隅を輕くつまみ上げて投げ出したり、見立てや洒落のをかしさをねらつたり、そのやうな視角から史實を眺めたりする結果は、後の川柳が拓いた境地に近いものさへ示して居る。

夕立やきのふの坂をのぼらば瀧
夕だちや法華かけこむ阿彌陀堂
ゆふだちや樂屋をかぶる傀儡師
夜着をきて歩いて見たり土用干
舷を玉子でたゝくすゞみ哉
上下（かみしも）と裸の間をゆふすゞみ

景清が世帯見せぬや二齋

蚊をやくや褒姒が閨の私語（さゝめごと）

しばらくは蠅を打ちけり韓退之

西行と武藏坊には清水かな

夏瘦に能因しかも小食なり

田舍風の平俗と都會風の洗練とを兼ね備へるといふことは、結局、瑣末と珍奇との兩端を持つことであつて、それはこの時期の俳諧に於ける、現實性の喪失——通俗化を示すものに他ならない。

鶯の身をさかさまに初音かな

切られたる夢は誠か蚤のあと

聲かれて猿の齒白し峯の月

などは珍奇を求めた句で、「去來抄」や「あかさうし」のこれに對する批判は、そのことを言ひあらはして居るのだし、おなじく「去來抄」所引の

下臥につかみわけばや糸櫻

は、「いつを昔」所收の、巴風との兩吟の發句であるが、さきにも引用したやうに、芭蕉が此の句を入集せしめた其角を難じて、絲櫻の滿開のさまを「言ひ課（おほ）せて何かある」と言つて居るのは、俳諧が瑣末な寫實に陷ち入ることを誡めたものに他ならない。（四一八頁參照）　其角にも勿論

秋の空尾上の杉をはなれたり
此の木戸や鎖のさゝれて冬の月
からびたる三井の二王や冬木立

などの蕉風的な句もあるにはあるが、特に芭蕉の死後は、上述のやうな傾向をもつ句が多いのである。

蕉風の俳諧が特定の通俗詩に墮ちてゆく姿を、全面的に提示して居るといふ意味で、其角の俳諧は極めて特徵的であるが、とにかくにも、そのやうな現象を芭蕉以後の俳壇が示すに至つたといふことの根據は、巨匠の死といふやうな單なる偶發的な出來事にのみ求められてはならぬ、といふ點に留意すべきである。

尙、町人文藝に於ける支配性を喪失したこれらの俳諧が、享保期以後いかなる道

程をたどつたかは此處では述べないが、一般に江戸町人文藝が、そのすべての分野に渉つて、前述のごとき意味での現實回避・通俗化の道をたどつたゝめ、そのやうな方向を示す小文藝としての條件を備へて居た俳諧形態は、謂はゆる「墮落」や「復興」の起伏を經驗しつつも「永續」して今日に至つて居り、今や二百數十種の多きにのぼる俳諧雜誌が月々刊行せられて居る程の盛況を示して居る。俳諧のかかる「永續性」に對して、われわれは正しい解釋を持たなければならないのであるが、それは既に論じた短歌の永續性の問題と、その基本的な根據を同じくするものであるから、ここでは改めて反復することを避けて置く。

最後に淨瑠璃の分野について一瞥しよう。ここでは、竹田出雲らの活躍した享保―寶暦と、近松半二並びに江戸作者の活躍した寶暦―天明との二つの時期をひと纏めにして考へればよいわけである。一體、享保以後の近世社會は、抽象的な言ひ方をすれば、町人が漸く生活力を失うて行き無氣力となつて行く時期であり、文藝の上でも、積極的に人生を解決しようとする努力が全く失はれ、唯おもしろをか

しく刹那々々を樂しんで行かうとする傾きが強く流れはじめるに至るのである。淨瑠璃が謂はゆる義理と人情との葛籐をその主題とすることは、大近松がそれを確立して以來、形式的には不變に踏襲せられるに至つたが、この時期に在つては、それが不自然に强調せられ、且つ極めて類型的に取り扱はれる傾きを示しはじめた。人生に對する新しい進んだ解釋を與へる能力を失ひ、義理をも人情をも、それを彼等の生活に卽した止むにやまれぬ人生批判の思想的欲求として取り上げる事を棄て、たゞ出來上つた思想の鑄型として、それを生活的に批判的にではなしに、戲曲の構成法として、形式的に取り扱ふ傾きが生じたのである。近松の謂はゆる「打詠めて賞するの情」を持たずに、或はまた「憂ひは義理を專らとす」ることなしに、ひたすら强調し・誇大して唯感覺的に見物の淚を絞り出さうとする行き方であり、見物も亦、ものを正しく考へさせられたり、啓發せられたりするのではなしに、單に見た眼の上から悲しさ・をかしさを誘發されゝばよかつたのである。人生を正しく解釋してそれを解決して行かうといふ力がすでに失はれて居たのであるから、この事も亦やむをえない。悲劇構成の基本的な要素としての義理と人情とが、作爲的に

强調せられ、類型化せられる以上、それらを進行せしめる具體的な媒介物としての人物や、その性情や、その行動や、その脚色上の位置や、又それらの組み合せや、筋の運びなどが、或は不自然に、脚色のための脚色といふ風に作爲せられたり、或はどの作品も大した相違のないやうな類型的なものになつたりする。時代物五段・世話物三段といふ基本形式について見ても、たとへば、三段目の切では必ず重要人物が死ぬとか、四段目の切では身替りが行はれるとかいふ形の上の定りが、殆ど規則的に機械的に固定し終つて、それぞれの作者は唯その場合の「趣向」「着想」の點のみに自己の手腕を示さなければならぬ結果に陷つた事などは、根本的には、人生に對する解釋が、もはや一歩も發展しえなくなつて居たことの當然の歸結であり、また此の時代の文藝そのものが、さういふ方面での建設的な役割を既に持ちえなくなつて來てゐた事の、おのづからなる現はれであつた。獨立した世話物が尠く、時代物の數が壓倒的に增加して居る現象にも、同樣の原因が潛んで居ると思はれる。町人生活そのものを獨自に取り上げて脚色再現し得るほどに、元祿以後の町人生活は元祿期のそれを發展せしめて居らず、それに對する進んだ批判をも持ちえなかつた

のだから、ただ形式化せられた義理人情を强調するためには、時代物の形式に據る事が一層好適だつた爲なのである。

竹田出雲以後、淨瑠璃制作上の約束となつて來た「合作」についても、同樣の解釋が與へられよう。例へば「菅原傳授手習鑑」では、三好松洛の提案で、二三四段目にそれぞれ親子の別れを仕組むことになり、二段目の道明寺は松洛が、三段目の賀の祝は並木千柳が、四段目の寺子屋は出雲が脚色し、脫稿の結果は、菅公と刈屋姬の生別、白太夫と櫻丸との死別、松王丸と小太郎との首の別れ、と各々趣向を異にした親子の別れが出來上つたのであつたし、「御所櫻堀河夜討」では、三段目を擔當した文耕堂は、强い男子が弱い女子を殺す脚色を試みようと云ひ、四段目を受け持つた松洛は、弱い女が强い男を殺す仕組みをと打ち合せ、さて書き上げられたものが、かの辨慶上使の段と藤彌太物語の段であり、三段目では辨慶が信夫を、四段目では靜御前が藤彌太を殺すこととなつたし、また近松半二と三好松洛との合作「妹背山婦女庭訓」では、二段目を受持つ松洛が山の獵師を、三四段目を受持つ半二が海の獵師を書かうと言つて、鹿殺しの芝六とお三輪殺しの鱶七とが出來上つた、等々。「合作」の發生に

は種々な現象的な偶然の原因がきつかけとなつたにしても、要するに、淨瑠璃が前述のやうに脚色偏重の態度を取らねばならなくなつた結果、おのづから採用せられるに至つた作劇手法なのである。發展・開拓すべき內容が、もはや行き詰り、基本的な構成形式が固定し了つた以上、脚色や趣向の珍奇に作家の努力と觀客の期待とが向けられるのは自然の結果で、このやうな合作が、その要求を滿たす便宜な適切な方法であるのは明らかであらう。かくの如き風潮に刺戟せられて、人形遣ひの技術や、人形の構造や、舞臺裝置などの演出技術が、いちじるしく發達したのも亦當然の結果であつた。このやうにして出雲以後の淨瑠璃は、ひたすら「見せ物」としての感覺的效果の追求に趨り、彼とその提携者たちとの活動の時期に、人形淨瑠璃は「見せ物」として全く完成し、時代の要求を完全に滿たすことを得て「夏祭」・「菅原」・「千本櫻」・「忠臣藏」・「一谷嫩軍記」・「安達原」などを制作して淨瑠璃史上極盛の時期を現出するに至つたのであつた。

半二の活躍した明和以後に移ると「近江源氏先陣館」や「妹背山」のごとき好評を博した作品も現はれたけれども、大體に於て淨瑠璃操り衰頽の時期で、半二の作風に

ついて見ても、出雲時代に、それはそれとして完成した脚色趣向萬能主義が、今一層極端に押し詰められ、裏に裏ある煩雜な脚色が多く、「見せ物」としての性格が偏向せしめられ、荒唐無稽に近づいて行つた。　上方では明和年間に(その後も屢々再興が行はれたが)事實上竹本・豐竹兩座は退轉するのであるが、江戸では、操り座の發生が遙かに上方よりも遲れて居たし、一般に町人文藝「復興」(その實體については既に述べた)の氣運に乘じて、淨瑠璃に在つても比較的新鮮な潑剌たる氣分を以て創作が行はれた。　福内鬼外の「神靈矢口渡」や、紀上太郎の「絲櫻本町育」や、上太郎・容楊黛・烏亭焉馬の「碁太平記白石噺」や、松貫四・吉田角丸の「伽羅先代萩」などを生んで居る。　さうして、これらの作はすべて、上方に發生した義太夫淨瑠璃の構成手法を忠實に守つては居るが、全體の上に當時の江戸風の輕快な氣分が漂つて居り、上方風の濃厚な匂ひに欠けて居るのは、洒落本を生みつつあつた江戸の此の時期の所産としてまことに自然であつた。　「矢口渡」について言へば、「熊谷陣屋」や「寺子屋」や、「千本櫻」の鮓屋から暗示を受けて、眼目の三四段目の切に、時代の身替りと世話の身替りとを書き分けて居り、金平風の荒事の多い點や、道行に江戸式の地口を弄んだり、京の廓に

わざ〳〵江戸藝妓を點出したりなどして居る點に、江戸作者としての意識的な態度が窺はれる。「白石噺」について言へば、十一段の素材の大部分を、上方出來の「太平記菊水の卷」に求め、四段から七段までを、例の姉妹の仇討事件で脚色して居るが、焉馬の擔當した七段目の大福屋が壓卷であり、惣六のモデルは彼の狂歌仲間の吉原大黑屋の主人だと言はれてをり、いかにも吉原通の焉馬らしい筆致が見え、幇間の踊る通人舞の歌詞は、當時全盛の十八大通の名寄せであつたり、淺草街頭の光景や、吉原の娼家の描寫にも、淨瑠璃には珍らしい寫生的な、しかも通人ぶつた洒落本的な筆觸が見られるのである。江戸に於ける淨瑠璃の洒落本化。このやうな點に、淨瑠璃の領野に於ける現實主義の後退と、瑣末主義への偏向とが看取出來よう。

出雲以後の淨瑠璃は、人生に對する進んだ「解釋」を棄てて「見せ物」としての要素を强化し、そのために淨瑠璃操りとしての興行的最盛の時代を作り上げることを得たのであつた。その時には、もはや言葉の嚴密な意味での「發展」の可能性が失はれて居たのであつたが、それはそれとしても、そのやうな謂はゞネガティヴな文藝・「現役」ならぬ文藝の時期に在つて、淨瑠璃はやがて、その「見せ物」的性格それ自體のゆゑに、

急速に衰亡するに至る結果を生んで居る。

明和期以後の急激な淨瑠璃操りの衰亡には外面的な種々の原因が數へられようが、結局は、それ自身が確立したその「見せ物」的性格・遊戯的態度の故に、歌舞伎にその位置を奪はれるに至つたのである。簡單に言へば、第一には操りの演劇としての固定性である。操りは淨瑠璃といふ「文學」を先づその成立の第一條件として豫想する。歌舞伎にも脚本があるが、それは俳優本位の、その演技に對する略符號のごときもので、流動性・融通性を持つけれども、操りに於ける淨瑠璃文學は、執筆と同時に固定するもので、太夫も人形遣ひも任意にそれを改變することを得ない。たとへ同一の淨瑠璃を、異つた人が演出しようとも、太夫の語り口や人形の型は變りこそすれ、それはどこまでも既成の文學に縛られる。從つて再演を重ねるうちには、やがて飽きられる可能性を持つて居る。第二に操りには、演出にたづさはる者と看客との間の親和性に欠ける所がある。歌舞伎は俳優本位であるから、「忠臣藏」が百度演じられようとも、宗十郎なり團十郎なりと、内藏助との混合したものを見るのであるから、一向差し支へがないが、操りでは人形遣ひそのものを、現實に肉體

的に享樂するのではないから、大石の人形を誰が遣つても、結局は人形を通して大石内藏助といふ劇的人物を幻想するより他に鑑賞のしやうが無い。第一の理由とも繋り合つて、こゝにも操りの飽きられる可能性が存する。第三の理由は、やはり第二とも聯關して居るのであるが、現實の官能的享樂を、操りは歌舞伎ほどに許す事が出來ぬといふ點である。個々の俳優の持つ肉體的な美しさを個人的に享樂するために好都合なやうに、歌舞伎は種々な脚色を施して俳優と見物とを接近させるが、操りではそれが不可能である。これらを要するに、操りは機械としての人形の性質に拘束せられて、時代の看衆の嗜欲を、歌舞伎ほどには充分容れることを得なかつたためであつた。謂はゞ操りの持つ「見せ物」的性格が歌舞伎の持つ一層好適な「見せ物」的性格の爲に敗られたのであつた。かくして上方では、半二の去つて以後、淨瑠璃の新作は殆どその跡を斷ち、僅かに舊作の再演や補綴物で餘命をつなぐこととなるのであるが、一方、出雲時代・半二時代の淨瑠璃は歌舞伎に移入せられて、此處では非常な勢力となり、從來の歌舞伎の世界に一つの新しい分野を拓くに至つて居る。新作が制作せられなくなるといふことは、その藝術形態がもは

や成長力を失つたことを言ひ表はすものに他ならない。新作が無いと言つても、明治に這入つて後、かの「壺坂」や乃木將軍や、最近では勸進帳や肉彈三勇士などが數へられるけれども、それらは例へば、近世の擬古文が王朝時代文學の發展でも成長でもあり得ないのと同樣の意味に於て、決して現代に於ける義太夫淨瑠璃及び操り劇の發展ではなく、單なる一個の摸擬物に過ぎぬものである。今日の文樂座は、勿論淨瑠璃操りが生きた生命を持つて成長して居た時代のそれをそのまゝ崩さずに傳へて居るものではないが、とにかく大切に保存したいものであり、このことと淨瑠璃操りがすでに生きて居ない藝術であるといふ見解とは、勿論撞着するものではなく、全く別個の二つの問題である。この點への理解の正しいか否かによつて、今日の操り劇、ならびに過去の時代の各々の時期に於けるそれへの批判は、妥當ともなり誤謬ともなるのであるし、又操り劇保存の問題に關しても、多くの異なつた見解を生じるわけであるから、われわれは右の點を充分理解して置く必要があるだらう。

第六章　近代市民文學の展望

一

ここでは、われわれの近代的市民的文學の曉鐘たる「小說神髓」の出現にはじまつて、自然主義の大道の窮まるに至る道程を、極めて大摑みに概括し鳥瞰することによつて、この時代の文學の特質を把へて見たいと考へる。

明治十八年に坪内逍遙が提示した「小說神髓」の巨大な歷史的意義に關しては、此處に贅言するを要しないであらう。ともあれ、著者がホートン教授の

> シェークスピヤの「ハムレット」の試驗に王妃ガーツルードのキャラクターの解剖を命ぜられて、初めての時には其意味が解りかね。「性格を評せよ」といふのだからと、主として道義評をして、わるい點を附けられ、それに懲りて、圖書館を漁り、はじめて西洋小說の評論を讀み出した（明治文學名著全集版「小說神髓」所收・逍遙「回憶漫談」）

のが、本書成立への重大なきつかけであつて見れば、この微苦笑に値する「事件」こそ、

それはそのまゝ前世紀の八十年代に於ける近代日本の、全文化相の見事な縮圖ではなかつたであらうか。

「小說神髓」が、まづ第一に、美術(藝術)を定義して「小說は美術なり」と言ひ(小說總論)、傳奇と演劇とに對置して小說の優位性を說く時(小說の變遷)、寔にそれは「近代市民」の力强い聲であつた。馬琴をはじめとして三馬・一九・種彥・春水の町人文藝をその直接の先行者とする明治の文界が、封建的道德やそれへの逆說的姿態としての戲作三昧にむかつて、このやうな別辭を宣言したことは、西歐の近代文學が長い神學の桎梏への袂別から出發したのと同樣に、極めて重大な意義を示すものであつた。

また第二に、「勸懲」に對して「摸寫」すなはち寫實を揚げ(小說の種類)、「小說の主眼は人情にあり」と喝破し、しかも、

稗官者流は心理學者のごとし。宜しく心理學の道理に基づき、其人物を假作るべきなり。苟にもおのれが意匠を以て、强ひて人情に悖戾せる、否、心理學に戾れる人物などを假作りいださば、其人物は已に既に人間世界の者にあらで、作者が想像の人物なるから、其脚色は巧みなりとも、其譚は奇なりといふとも、之れを小說とはいふべからず云々

と言ひ、更に補足して宣長の「玉小櫛」を賞揚する時(小説の主眼)、それは第一の主張と聯繫して、近代科學の洗禮をうけたところの、八十年代に於ける近代市民的リアリズムの文藝理論として、その位置を確保するものにほかならなかつた。

しかしながら又、「小説神髓」が、小説の主眼は人情の摸寫に在りと言ひつつも

> 小説作者もまづそのごとく、性の醜きものも、情の邪なるものも、敢て忌嫌ふことをばなさで、心をこめて寫さずもあらば、いかでか人情の眞に入るべき。さはとて、婬猥野鄙にわたれる隱微に過ぎたる劣情をだに寫しいだせよといふにあらず。蓋し小説は美術なるから、彼の音樂に鄭聲を忌み、繪畫に猥褻の像を嫌ひ、また詩歌、傳奇に鄙野なる言詞を用ふることを惡むが如くに、鄙猥を語るを惡めばなり(小説の主眼)

と述べる時、その抽象的な用語の背後に、――たとへば後の自然主義の方法と假りに對比するならば一層明らかなやうに――、なほ今一歩現實に肉迫しえない、この時代の「寫實」の限界性が見出だされるのであつたし、更に「勸懲」を斥けつつも、なほ一定の「勸奬懲誡」を以て小説の效用の一つに數へる時(小説の裨益)、いよいよその近代市民的文藝理論としての發育不良性を看取することが出來るのであつた。「小説神髓」

に於けるこれらの性格は、しかしながら、近代日本そのものの發育の跛行に據るものであることは言ふまでもない。從つてこのことは「小說神髓」の實踐としての「當世書生氣質」に於ける封建的戲作性となつて具體化したし、更に鷗外との「沒理想」をめぐる論爭に在つても、その論敵の振りかざす刄が舊套な・反時代的なハルトマンの觀念論美學であつたにも拘らず、勝利を制するに至らなかつたし、更にまた「小說神髓」の啓示によつてその活動を新たにした硯友社一派に對して、封建的戲作的「寫實」を許す結果を招いても居る。

しかしこのやうな制約性は、「小說神髓」の、近代日本の黎明に於ける、積極的・建設的役割を蔽ふものでは勿論ない。市民的文藝の「獨立」の主張を通じて闘ひとつた「人間近代市民的人間」の復興」は、その後の全文藝の領野に渉つて巨大な足跡を遺した。特に古典研究の分野への直接間接の參與は、これを看過することが出來ない。その一つは近松研究である。

明治の近松研究は「小說神髓」の著者によつて、その第一石を置かれた。それは後に早稻田に「近松研究會」が創められる六年前、明治廿三年五月から廿六年に至る間

の同人雜誌「延葛集」前名「葛の葉」に據る研究である。逍遙は當時を追懷して次の樣にのべて居る。

私は右の諸子（金子馬治・紀淑雄・水谷不倒・前田林外等ノ同人ヲ指ス）の爲に、或時は文學の本領に就いて語り、或時は文學批判の方法に關して内外のそれを比較し、私がちやうど愛讀しつゝあつたダウデンやモールトンを師表として、批評は須からく客觀的、解釋的、歸納的であるべきだ、わが現時のは殆ど悉くが評者の純主觀からする是非評であり、演繹式であり、從つて好惡評である。で、作者の心持とは枘鑿相容れない。時としては、依怙な裁判官が宣告をするやうなのがある。或ひは、作者自身が思ひも懸けない事を揣摩臆測して力負け、買ひかぶりの批評をしたりする。いづれも其餘りに主觀的で、演繹的で、裁判官的である處に病ひがある、なぞと說いた。さうしてそれとは別の、新式批評をしたならふには、小說よりも劇がよいのだが、わが劇は餘りに俗受本位のあざとい物が一般だから、シエークスピヤなぞに適用される批判樣式は向かない。比較的に近松の世話物がシエークスピヤに近いと言へる。君がたがシエークスピヤを自在に讀破するやうになるまでのツナギに、近松物へ新批評法を適用して見てはどうだ？思想を自由に發揮する爲にもなり、文章の練習にもならうぢや

ないか、なぞと勸めた。同時に私自身「天の網島」や「冥途の飛脚」や、いや、それよりも先きに「油の地獄」の評を書いて、一同に見せた。『平家物語』から重盛を抽き出して、一個の小說的性格として評して見たこともあつた。「朝顏日記」を偶然の連續だから、劇の標準に背く、なぞと今では作劇評の常識になつてゐるやうなことも言つた（『藝術殿』昭和七年十一月號「柿の蔕」・單行本『柿の蔕』所收「明治廿三四年ごろの文壇」參照）

この様にして「延葛集」に據る近松研究はいはば文章作法の爲の手段であり、沙翁戲曲を對象とする「新式批評」の獲得の爲の「ツナギ」として考へられたものであつたが、上揭の逍遙の所說は「小說神髓」の所論に據つて、後の早稻田の近松研究を一貫する研究態度を既に明瞭に約束して居る點で極めて注意すべきものであらう。

さて、逍遙は上に述べたやうに、その「延葛集」の時代に、文學批評は「客觀的解釋的歸納的」である可きを力說し、その一つの演習として「平家物語から重盛を抽き出して、一個の小說的性格として評して見たこともあつた」のであるが、「平家」に於ける重盛を、中世に現れた軍記物語がその中に取扱つてゐる一人物、として歷史的に觀ることなしに、「一個の小說的性格」（それが上述の歷史的觀點から爲されたものでなかつたらう事は想像に難くない）として批評を試みたと言ふ事は注目すべきであらう。

この場合の「小說的性格」といふその小說は「平家物語」をその歷史的位置に正しく置いた上での小說(卽ち軍記物語)ではなかつたに違ひない。彼の「小說神髓」に依つて、長く囚はれてゐた傳統の桎梏の下から、近代生活者としての我々の手に奪ひ返される事に成功しつつあつた所の、その「小說」であつたに相違なかつた。逍遙の用語例による「客觀的」と言ふのは、今日のわれわれのそれとは稍々異なつて、以上のやうなものであつたのであらう。「平家物語」に於ける重盛を一個の生きた人間として解釋して見る、と言ふ文學批評の一つの方法は、「小說神髓」の著者として、從つて、又、當時の文學批評の行くべき道としては極めて自然であつた樣に思はれる。前時代文學に對するこの樣な態度・方法が、既に「延葛集」の時期にはつきりと示されつつ、次に述べる「近松研究會」に承け繼がれたのであつた。

早稻田の「近松研究會」の第一會の記事が「早稻田文學」に揭げられたのは、明治廿九年の九月十五日號第十八號)であつたが、今これらの研究について述べるに先だつて、「延葛集」から「早稻田文學」を繫ぐ四、五年間に於ける近松研究の狀況を考へて置くべきであるが、稍々この章の主題を遠ざかる嫌ひがあるから、暫く割愛する。

坪内逍遙を盟主とする「葛の葉」は明治廿三年五月に誕生したが、この人々の間に近松研究がはじめられたのは其の年の冬であると言ふ。爾來六ヶ年の星霜を經て、廿九年九月十五日號の「早稻田文學」誌上にその最初の發表が爲されたのであつた。（この間、早稻田派と大學派とのあひだに、極めて興味ある論爭が展開せられたが、それらに關しては、「國語と國文學」・昭和十年四月號・「近松研究史の一齣」を參照ありたい）。

方今近松を言ふもの世に多し。吾人また大方と共に之が研究を完うして、行く〻〻我が文學史の一端に資せんと期す、これ本會ある所以也。若し夫れ研究の趣意、方法に關しては、此に絮說するの要なし、唯その方針を疑ふものゝ爲に、豫め吾人の執る所を一言して已まんと欲す。

今若し近松の作悉皆を、時代物、世話物の二大部に分かつ時は、啻に主題のみならず、作その物の上にも、略々二樣の品あるを見る、且つ、作の年代上、時代物のはるかに世話物に先だてるは世の知る所、近松の全面目を明めんとする者は、此の次第を追ひて、年代的研究に從ふをもて至當の順序となす。されど一方よりいふ時は、斯くして研究せらるゝ近松の作、果たして

幾何の眞價を有するか、全體よりも寧ろ一部々々に就きて、其が品位を定むること、刻下の急務ならずとせず。吾人は此の意に於いて、先づ時代物よりも世話物を擇び、世話物にても、女主人公の狭斜以外なること、事件の構成に別趣あることを先にして、途を功多く勞少なきものに取れり。曰はく『槍の權三重帷子』、曰はく『堀川波の鼓』、曰はく『戀八卦柱暦』、而して時代物に入り、而して世話物に復り、紅紫錯ひ助けて部分の研究を完うせんとするもの、大體の方針也。さて部分の研究終はらば、更に年代的研究に入り、首尾を通じて近松の全觀を描かんと試むべし。

同人は、逍遙をはじめとして水谷不倒五十嵐力巴仙又は巴千）、伊原青々園、島村抱月、後藤宙外、土居春曙であり、なほ竹の家饗庭篁村も力を添へ、時に綱島梁川・關根正直も之に加はつた。合評の形式は、（一由來（二梗概（三）性格、（四）意匠（着想・脚色等）（五）修辭）、（六影響（七雜語句・風俗等に分たれた。右の中「性格」に關しては、逍遙が

こゝに「性格」といふ題を設けたるは、巣林子能く某々の性格を描畫し得たりや否や、と寫性の技倆を月旦せんが爲に設けたるにあらず、作家としての巧拙は意匠以下の條に論評する筈なれば、爰にては專ら作中に現れたる人物を、實在の個人と見做し、そが言動に見えたる所

によりて、其の性格を解釋するにとゞむべし、すなはち剖析(アナリゼーション)を主とし、審美的批判(エセチカル・クリチシズム)を客とす、故に尤もよく性の見えたるを詳説し、他は性おぼろげなり、細剖しがたし、などいひすてゝ、更に「意匠」の條下に、その足らざるを補ふことあらん。

と述べて居り、此の項で取上げられる方法は、前に指摘した「延葛集」時代の方法の延長であることに氣附くのである。　平重盛を「平家物語」から切り離して「一個の小説的性格」として考察する方法と、ここに言ふ「專ら作中に現れたる人物を實在の個人(圏點は逍遙)」と見做して其の性格を解釋する方法とは同一のものでなければならない。この様な方法は、しかし乍ら、その度を失する時には、或は又その時代性を忘れる時には、極めて危險な結果を生ずるものであつて、この人々の研究に於ても、人物の性格・心理への主觀的な穿鑿を深め過ぎた末、宛かもフロイド的な解釋、あまりにも近代的な診斷となつて現はれて來て居る例が少くない。　この様な文學研究の態度は、啻に近松の場合に限らず、今日に至る迄甚だ頑强に根を張つて居り、新しい客觀的研究の成長に禍して居るものである。

とにかく、この研究會では「性格」の項は最も重要な論題の一つに考へられて居た

樣であるが、近松が「性格」を書かうと意識しなかつたにも拘らずそれが偶々現代人的批判に堪へ得る程度に、自然の結果として描き出されてゐる、と言ふ場合は別として、殊更に其の中から「性格」を探り求め、近代人の承服し得る程度に「性格」の合理性を見出ださうと試みる事は寔に危險である。「槍の權三」のおさいの如き、「好色」と「道德」との二つの要求を共に滿たさうとする近松の意圖が、「見せ物」としての操り劇の許す限りの條件の下に在つて、充分成功的に成し遂げられて居るのであり、この女主人公の性格に關して樣々な矛盾を發見した揚句、何とかしてそれを合理化しようと欲するのは、それは近松を近代作家にしようとする人々の「我儘」であり「道樂」であるに過ぎない。

しかしながら、此の樣な缺陷にも拘らず、早稻田の近松研究は、最も組織的な總括的な研究を遂行し、當時にあつては最も進んだ研究の段階を示すものであり、我が近松研究史の上に輝く足跡を遺したものと考へることが出來る。さうして此處にも亦、曾ての明治十年代に、殆ど全く獨力を以て、われわれの文學の歷史の上に近代的小說を登場せしめる爲の重大な機緣を與へた逍遙の、巨大な指導力を發見す

るのである。前にも觸れた様に「小說神髓」は「文學」を「人間」に奪還した英雄であり、從つて又「人間」を「文學」の中に發見したものとも言へるのであつて、この人間復興の精神は、逍遙を先導として時代全體に瀰滿して居たのであつたから、彼を中心とする組織ある硏究團體が、その硏究態度に「人間的」なるものを强く抱いた事は自然であつて、人間解放の文學としての近松への硏究とその復興に最大の功績を擧げた事も亦自然であり、その反面には又、餘りにも「人間」的な解釋に突き入る事に依つて若干の誤りをも遺すに至つたのであつたと考へ度いのである。

更に「小說神髓」の功績は、すでに明治十年代の終りごろから擡頭しつつあつたところの、この國の全文化領域に涉つて唱へられはじめたさま〲な「改良論」に對して直接に或は間接に、一定の方向を指示したといふ點であつた。「改良論」とは、舊い傳統文化への近代市民的立場からの消極的な抗議として現はれ出でたものである。特に正岡子規の文學運動に與へた影響は見逃すことが出來ない。

俳句は文學の一部なり。文學は美術の一部なり。故に美の標準は文學の標準なり。文學の標準は俳句の標準なり。卽ち繪畫も彫刻も音樂も詩歌小說も、皆同一の標準を以て論

評し得べし（俳諧大要・明治廿八年）

此の如くして三偉人（芭蕉・近松・西鶴）は殆ど同時に出でて三方に馳驅せり。其著作に就て精密に吟味しなば、固より多少の疵瑕あるべけれども、三人は盡く是れ其各派の創業者たる事を忘るべからざるなり。殊に最も注意すべき一點あり。そは三人共に從來の荒唐無稽なる空想と質素冗長なる古文との範圍外に出でて實際の人情を寫し平民的の俗語を用ゐたることとなり。三人各々聲を異にし色を同じうす。末は則ち分れて本は則ち一なり。是に於てか元祿文學在り（芭蕉雜談・明治廿六年）

これらの見解は、さきに「小說神髓」無くしては立論し得ぬところであらう。かくして、この近代文藝論の鼻祖は近代的市民を封建的傀儡から、近代的市民的文藝を封建的戲作から、救ひ出すことによつて、われわれの文藝史の上に、輝ける足跡を印したのである。

二

明治三十年に「若菜集」を世に贈つて、この國に近代詩の礎石を置いた島崎藤村が、三十三年の「落梅集」を名殘に、そのまゝ小說の領野に轉身して行つたあの事情は、明

治の二十年代から三十年代の末にかけての近代日本の成長過程を、一つの恰好な見取圖にしてわれわれに示して吳れる。さきにも一言したやうに、この轉身の經路は、かの近世ロマンティシズムの近世リアリズムへの昇華の時期に於ける、談林俳士としての井原西鶴の、浮世草子作家へのそれを想はせる歷史的相似があるではないか。寔にそれらは、文學形態の優位が、詩から散文へ轉位したことに據るのであり、ロマンティシズムのリアリズムへの發展に添ふ一つの文藝史的現象に他ならなかつたのである。

遂に、新しき詩歌の時は來りぬ。
そはうつくしき曙のごとくなりき。あるものは古の預言者の如く叫び、あるものは西の詩人のごとく呼ばはり、いづれも明光と新聲と空想とに醉へるがごとくなりき。
うらわかき想像は長き眠りより覺めて、民俗の言葉を飾れり。
傳說はふたゝびよみがへりぬ。自然はふたゝび新しき色を帶びぬ。
明光はまのあたりなる生と死とを照せり。過去の壯大と衰頽とを照せり。
——藤村詩集・自序——

これらの言葉は、九十年代末のこの國の春の目ざめ——さうしてそのやうな世代を己が青春として獲た詩人たちの、豐かな激しい感激を傳へて居る。何らためらふところなく、たゞひたむきに自由を・戀を・青春を、そのためいきを・歡喜を、歌ひあげて居る「若菜集」にとつては、この自序の言葉こそ適切だつた。

けれども、「一葉舟」・「夏草」を經て「落梅集」に行くその後の道程は、もう少し複雜なものを示して居る。たとへば、『草枕』・『誰か思はむ』・『春は來ぬ』・『うてや鼓』等々におびたゞしく見られた和歌的＝王朝趣味的な着想・修辭のいちじるしい減退や、格調の推移や、主題の變化などは、一見して明らかであるが、それらへの根本的な動因となつたものが、實はあの浪漫的な抒情性の、破綻であり分裂であり反省だつたのである。

ふと目は覺めぬ五とせの
心の醉に驚きて
若き是身をながむれば
はや吾春は老いにけり

この世はあまり實にすぎて
あたら吾身は夢ばかり
なぐさめもなき幻の
境に泣きてさまよふわれは

——ふと目はさめぬ「落梅集」——

縫ひかへせ縫ひかへせ
捨てよ昔の夢の垢
やめよ甲斐なき物思
濯げよさらば嘆かずもがな

——縫ひかへせ「同上」——

と、青春と夢との枯渇を歎くこゝろは、一方にはそれらへの追慕を、

樂しきはうらぶれ暮し
泉なき砂に伏す時

青草の追懷ばかり
悲しき日樂しきはなし
悲しきはふたゝび歸り
綠なす野邊を見る時
飄泊の追懷ばかり
樂しき日悲しきはなし

——あゝさなり君のごとくに・「同上」——

と歌はせ、また曾ては青春の歡びを・ひと筋に歌ひあげて、

ひとりさみしき吾耳は
吹く北風を琴と聽き
悲み深き吾目には
色彩なき石も花と見き

——草枕・「若菜集」——

とさへ觀じた人にも、いまや「綠なす野邊を見る時、追懷ほど悲しきはない」のであり、「樂しき初懷ふ每、哀しき終堪へがたい」のであつた。

青春の喪失は、青春へのやる方なき追慕と、はかなき諦念とを萌すとともに、このやうにして、詩想の二元性を結果して行くのであつた。それと同時にまた他方では、第二の道が拓かれて行つた。それは現實的な・意志的な眼そのものであつた。それらはまづ消極的に、たとへば古きもの・傳統的なる美への挽歌といふ姿をとつて現はれはじめた。

あゝひこぼしも
　織姫も
今はむなしく
　老い朽ちて
夏のゆふべを
　かたるべき
みそらに若き

星もなし

——銀河・「一葉舟」——

このやうな否定的態度は、やがて積極的に、新しい現實的な天地を切り拓いて行く。さうしてそれは、詩材の範圍をも、星と菫とから、農夫や漁師や鍛冶の生活にまで擴大する。

あな面影の
　わが胸に
活きて微笑む
　たのしさは
やがてつとめを
　いそしみて
かなしみに勝つ
　生命なり

汗はこひしき
　涙なり
勞働は活ける
　思ひなり
いでやかひなの
　折るゝまで
けふのつとめを
　いそしまむ

あゝ綾絹につゝまれて
爲すよしも無く寢ぬるより
薄き襤褸はまとふとも
活きて起つこそをかしけれ
匍匐ふ蟲の賤が身に

——寶はあはれ碎けけり・「夏草」——

羽翼を惠むものや何
酒か涙か歎息か
迷か夢か皆なあらず

――勞働雜詠・「落梅集」――

こゝにはもう「若菜集」の抒情性は、その姿を隱しはじめて居る。浪漫性は、それ自身をつゝんでゐた詩形をたづさへて、ともどもに立ち去らうとして居る。島崎藤村の詩は、このやうにして、散文への歩みをはじめたのであつた。「散文にてつくれる卽興詩」といふ傍題を持つ「爐邊雜興」(落梅集)は端的にこの間の事情を物語つて居るやうに思はれる。

藤村の詩の分裂過程は、大體以上のやうなものであつたが、そのやうな動きの中から、散文の世界に轉調されたものが「千曲川のスケッチ」だつたのである。さうして「舊主人」や「水彩畫家」ののちに、この國の自然主義文學運動の、最初の巨きな記念牌の一つとなつたところの、「破戒」を世に問うたのが、明治三十九年であつた。

「小說神髓」が指し示した近代小說への道に、この國の作家たちが、ほんとうの歩み

を踏み入れたのは、浪漫詩のこのやうな經驗の後にはじめて可能となつたのではないであらうか。

三

「小說神髓」がそれに理論的基礎を與へた近代の寫實主義はしかし乍ら、その後、

それ等寫實期に於ける文壇の大體の形勢を考へて見ると其の所謂寫實主義は兎もすれば淺薄な客觀主義、外形主義に流れて部分的な寫實はあつても全體の上に技巧派空想派の形跡が著しく現はれ、眞の近(代)世的現實主義の生命には遠いものであつた。云はゞ外形的寫實主義に空想主義を加へた樣なものであつた（明治文學略史・「懷疑と沈默の傍より」所收）

と、島村抱月が言つて居るやうな狀態に墮ちて居た。そのやうな際に現はれたものが、かの「觀念小說」・「深刻小說」のたぐひであつたが、それらがリアリズムの文學としてどれ程のものであつたかは、遠からずして花柳小說や神祕幽怪な境地に旋回して行つた鏡花や眉山のその後の動靜を瞥見するだけでも充分想像せられよう。それにしても、作家たちの間に、そのやうな社會的問題への關心が高められて來つゝあつたことは一應注意せられてよい現象であつた。戲作者紅葉さへもが「金色

夜叉」の大作に手を染めて、とにかくにも「金」の問題へのあゝ言つた身構へを示したところに、やはり近代リアリズムの身もだえを看ることが出來るやうである。

　このやうな時期のあとに、自然主義が訪れたのであつた。さうして一般に自然主義は、近代世界に君臨する巨大な怪物「自然科學」の額縁に嵌められて登場したものであつたから、世界觀としても藝術理論としても、それはどこまでも、人間社會に對する自然科學の限界性を、それ自身の限界性として携へねばならぬ運命を背負つて居た。こゝに自然主義の行詰りが約束せられて居たのである。

　自然派の根本思想を、虚無主義と云うたならば、最も明白であらう。（中略）而して其の主義を一言の下に説明すれば、如何なる理論上の權威にも服從することなく、たゞ現實を承認する思想である（自然派に對する誤解・「自然主義」所收）。

　今日の思潮は、根柢に於いて懷疑的である。吾人は如何に想像に富むも、智力優りたるも、現實界を遠離することは出來ぬ。此の故に吾人は、現實界に於いて、證據立てらるゝ教理の外は何物をも信ずることが出來ぬ（無解決と解決・前掲書）。

吾人の最後の試驗石と見做すべきは現實である。此の現實の、堅固にして復た無限なる岩石に對しては、如何なる權威も屈せざるを得ないのである。此の場合に於いて、吾人の態度の一は、すべての因襲的思想を脱却して、唯有りの儘の現實を眺むるのみである(同上)。

紛々たる現實界に對して、何等の理想的判斷を下さず、卽ち解決を附與することなく、有りの儘を眺むるのが自然主義であつて、此處が藝術の範圍である(同上)。

これらは自然主義理論家一方の雄、長谷川天溪の言葉であるが、われわれはこゝに自然主義の實體を、極めて明瞭に讀み取ることが出來る。「懷疑」は、自然主義が自然科學の奴婢であり、自然科學の立證するもの以外には信じ得ず・認め得ぬものである以上、當然陷ち入る筈の穴であつたし、また、社會科學ならぬ自然科學が、人間社會の實體を把へ得ぬものである以上、自然主義はもともと人生を「解決」し得ない筈のものでもあつた。かくのごとくして天溪のこれらの主張は、たまたま、自然主義の限界を告白したものとなつて居ることに留意すべきである。

しかし又、その「虛無思想」や「懷疑」は、それらが舊い封建的因襲に對する限りでは、建

設的意義を持ち得るものであり、その「無解決」も亦、封建的道義的解決に對する限りに於ては、同樣の積極性を發動し得るものであつたことは言ふまでもないのであつて、こゝにこそ自然主義の、近代社會に於ける成立の根據があつたのである。

自然主義のかゝる限界は、この國に於ける近代市民社會の不健康性と結びつくことによつて、一層脆弱なものに制約せられた。敍上のごとき意味での、人生への懷疑や無解決は、爾來われわれの文藝を、おのづから、私小說的な身邊雜記的なものとする可能性を孕み、また一方、思想の貧困に伴はれた個人的意識の徒らなる膨脹を結果し、謂はゆる自意識の過剩をもたらした。

この時代の個人主義が當然に罹病するところの、この自意識の過剩は言ふまでもなく、消極的な世界觀に、從つて社會的視野の欠除に、結びついて居る。今日の傳統文壇が、この過剩な自意識に喘ぎながら、新らしき文學生れ出でよとさまざまに呼ばはりつつ、遂に爲すところを知らぬのも、かくのごとくして寔にゆゑなきことではないのである。

結章　日本文學研究法

一

日本文學研究の方法や諸手續について、體系ある敍述をするためには、それのみで恐らく一卷の書冊を必要とするであらうが、この章ではまづ具體的に近松の淨瑠璃を研究の對象とする場合を想定し、その際の研究諸操作、ならびに、それらがどのやうな方法のもとに統括・指導せられねばならぬか、といふ點を例示した上、さらに飜へつて、一般に日本文學の研究に志す今後の學徒が、どのやうな學的心構へを用意すべきであるかに關して、今日最喫緊と思はれる二三の根本問題に觸れ、初學の人々への參考に資したいと考へるのである。

此の章が、かりに近松の研究法を一範例として述べるにとどまらうとも、その方法は原則として自在に、爾他のどの作家・作品にも推し及ぼさるべきものであること、のみならず、すでに此の書全體が、一つの日本文學研究法を意味するものに他な

らぬことを、充分理解していたゞかねばならぬ。

文學・藝術の研究に在つて、一作家乃至は一定の作品が研究の對象に置かれた場合、その研究の終點は、その作家の文學・藝術的活動の、乃至は與へられた作品の、歷史的意義を確認すること以外の何物でもあつてはならぬ。さうしてその場合、與へられた研究對象が、もともと文學・藝術的活動の人的表現としての一作家であり、乃至は文學・藝術的創作であるからには、ここに言ふ歷史的意義の確認と言ふことは言ふまでもなく、「文學・藝術性」を無視しては成り立ち得ぬものなのである。

このやうなことを、事あたらしく此處に繰り返さなければならないのは、まづ第一には、文學・藝術の研究に當つて、たとへば特定の作品に對して、その「社會學的」研究とか、「解釋學的」研究とか、「實證的」研究とか、その他種々樣々の名稱を與へられて居る「研究」が、あたかも、それぞれに獨立した終局の意義を持ちつつ、對立し若しくは竝立し得るものであるかの如くに、通俗的には理解されて居るらしいからであり、更にまた第二には、文學・藝術作品乃至作家を單にそれらが有して居る「思想」としてのみ

取り上げることによつて、極めて、性急にその史的役割に對して「判決」をくださうとする機械論が、それ自身あたかも最も進んだ研究であるかの如く僭稱して居る傾きが、今もなほ少からず見受けられるからである。

作家・作品に對する、「文學・藝術の學」としての研究は――たとへばそれが、「社會學」の方法を適用した研究でもなく、また「社會學」の爲の研究でもなく、更に「國語學」の爲の、「風俗史」の爲の、或は又「醫學」や「民俗學」や「植物學」や「經濟學」や「法制史」や等・等・等（このやうなものは數へ上げるとなると文字通り無數にある）の爲の研究でもなく、また一般に「趣味」的研究、すなはち現代人としての主觀的享受に何かしら理論を附與したものでもない限り――事實、學的研究の中に、この趣味的「研究」が如何に屢々混入して居ることか!!――その研究の終點は、作品乃至作家活動の歷史的意義の確認であり、歷史的意義の確認とは、單なる年代的定位でも世相史的理解でもなくして、文學藝術の埒内に於ける、作家活動・作品の全存在を歷史・社會的觀點に於て把握することに他ならない、といふ點を此處にあらかじめ明言して置いて本題に這入らう。

ここで例示しようとするものは近松の研究法であるが、便宜上歌舞伎を度外視して、かりに淨瑠璃作者としての近松の研究について考へて見ようと思ふ。

從つて問題は、近松といふ作家の研究であるが、作家研究の主體は作品研究に在るべきであるから、淨瑠璃作者としての近松の研究は、彼の作品個々の研究を主要部とする研究手順の總體でなければならぬ。それらを簡單に圖表示すれば次のやうにならう。

A
- a、未發見作品の搜査
- b、著作(上演)年代の考定
- c、作品年表の作成
- d、研究用原本の選定

B
- a、傳記研究
- b、作品史研究↑淨瑠璃史研究↑文學史研究
- c、元祿時代の社會史的研究↓元祿時代の藝術觀の理解

C

a、作品研究

イ、解釋（語學的・風俗史的・等々。並びに節づけの理解。）

ロ、成立事情の考察

ハ、內容の分析

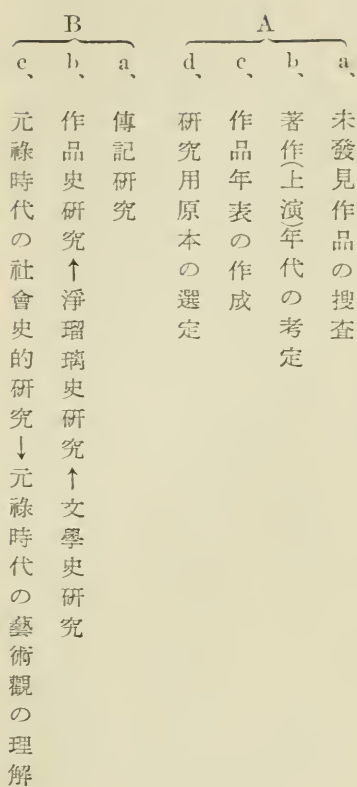
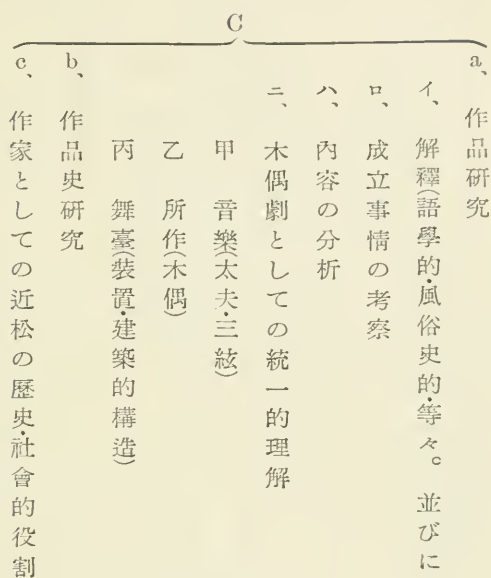
ニ、木偶劇としての統一的理解

甲　音樂（太夫・三絃）

乙　所作（木偶）

丙　舞臺（裝置・建築的構造）

b、作品史研究

c、作家としての近松の歷史・社會的役割

右は言ふ迄もなく、必ずしも研究の順序を示すものではない。實際問題としてはABCは併行的に且つ相關的に進められなくてはならぬものである。以下圖表の順に從つて少しばかり述べて見よう。

Aに屬する諸操作は、すべて書誌的研究と言ふべきものであつて、文學研究の前

哨的工作である。

まづ作品の搜査であるが、この仕事は計畫的に之を遂行することは一般には不可能な事に屬するし、又近松研究の場合、現實の問題としては、既に世に出て居る作品だけでひと先づ差支へがない。なぜなら、研究者の研究法が――結局は彼の文學・藝術觀が――正確でさへあれば、結論には狂ひがない筈であり、若し未見の作品が世に出たことによつて彼の從來の研究が根本的に覆へるやうなことがあるとすれば、それは彼の研究が本質的なものでなく枝葉末節に走つて居たか、もしくはどこかに誤謬を犯して居つたかである筈だからである。この間の事情は、よく見受ける資料偏重論が、多くの場合、文學・藝術現象を偶發的なものと見ようとする全く誤つた文藝觀から出發して居るものであることを暴露して居る點で、極めて注意せられなくてはならぬ。しかしこの事は、近松研究の場合にはもはや新資料の「必要がない」と言はうとするものではないこと勿論である。資料搜査に適した條件の所有者の、飽くなき努力に俟つことの切なるもののあることは言ふ迄もないのであるが、上に述べたやうな資料偏重論が、若い眞面目な學徒をいたづらに動搖

させて居る事實をわれわれは屢々見受けるし、又そのやうな偏重論が學の健全な成長を少からず歪めもするのであるから一言その誤謬に觸れてみたのである。

次には個々の作品の成立年代の考定と、作品年表の制作とが準備せられなければならぬ。かの明和版「外題年鑑」の誤りが諸學者の努力によつて指摘訂正せられ、逐次正確な近松作品年表が完成に近づきつゝあり、既に確定した曲目のみによつても近松研究は一先づ可能な所にまで來て居ると思はれるのであるが、尙この仕事が、近松作と誤認されてゐる作品の除去の仕事と共に、今後一層進められることが望ましい。

さて次は個々の作品の研究に際して使用すべき原本の選定が問題となる。原則としては(しらみ本は別として)行數の少い古い本を選ぶべきであるが、例へば「曾根崎心中」の場合ならば初演本と共に享保二年再演の際の補訂本や同じく十八年の增補本をも對比することによつて、淨瑠璃史的理解を確かにしなければならず、「出世景淸」の場合も同様、角太夫の正本と言はれる十行二十六丁本、筑後掾正本の山本板十行三十二丁本、同じく鶴屋板と、それぞれ本文と節づけとに渉つて比較して

みる必要が生じるわけである。

なほ、今日では例へば大阪朝日新聞社版の「近松全集」の如き原本に忠實な複刻本が出て居り、主要な校異も註記せられて居るから、一々原本に當つてみる勞力は大體に於て省かれる。唯同書では、前述の「出世景淸」が、本文は二十六丁本に據り節附のみ三十二丁本を採ると言ふやうな行き方をして居るやうな點にさへ注意すればよいのである。

次はBに這入つて、先づ傳記研究であるが、およそ傳記研究一般は、「人」としての生活史の研究であるわけだが、作家研究の準備的操作としての傳記研究は、言ふ迄もなく「作家」としての生活史の研究でなくてはならぬのであるから、當該作家の生活とは何ら關はりのない――生活の細部のどの點に拘はりがあり又どの點に拘はりが無いか、といふ點になると研究者の考へ方如何によつてどのやうにもなるが、結局それは研究者の文學藝術觀が正しいものであるか否かゞ決定する問題である――日常茶飯事的な生活の斷片、たとへば彼がいつどういふ具合に風邪(かぜ)を引いたか、彼の酒量がどの程度のものであつたか、彼はどの部屋で執筆したか、など

と言ふやうな瑣事は、上述の如き傳記研究からは抹殺せらるべきものである。しかし或る者は次のやうに言ふかも知れない。すなはち、作家の傳記の穿鑿は作家研究者のその作家への「愛」の現はれであり、その深化である筈だから、傳記研究は細かければ細かい程よいのだ、と。このやうな考へ方は、しかし乍ら、文學・藝術に於ける學としての研究と「趣味」的研究との、微妙だがしかし重大な境界を明確に認め得ない俗論に過ぎぬものである。研究の對象に置かれた作家に對して「愛」を感じるであらう事は、これは一般に一つの事實であつて、事實である以上どうしやうもない事であるけれども、そのやうな「愛」自體は、正しい學的研究とは如何なる形に於ても結びつき得ないものである。萬一結び附くならば、その研究は主觀的・自慰的「研究」に墮ちて居る。

問題が、今述べたやうな「愛」の問題にとどまつて居る間はまだよいのだが、傳記研究に於ける瑣末主義が、あたかも精密な「科學的」方法であるかのごとき面貌を示しつつ、學としての作家研究と結びついて來る場合も屢々存する。例へば或る作家が肺結核の第二期の症状に在つたといふ事實が明らかになると、その症狀と彼の

作品とを直接に結び合せることによつて、はじめてその作品を「正確」に理解し得る、といふ立前から、研究者は先づ肺結核第二期症狀の病理學的研究を必要と認めるなどと言ふ不幸な事實すら見受けられるのである。病理學は正に立派な科學である。しかし乍ら病理學の文學へのそのやうな適用は、文學を少しも科學化することにはならぬ。しかも一層注意すべき點は、このやうな見地からは不可避的に、作家の自筆原稿の過重評價や、從つて又一般に、瑣末な資料の徒らな穿鑿が行はれる結果を生じ、甚しきに到つては、筆蹟による精神分析めいた「研究」さへもが横行せざるを得ない始末となるのである。

作家の傳記研究の成果は、我々にとつては徹頭徹尾、學としての作家研究への準備的・補助的・傍證的・索引的意義を持つべきものでなければならない。さうして、どのやうな傳記的事實が作家研究——それは作品研究を主體とする——への準備・補助となるかは、繰り返すまでもなく、研究者自身の方法、言ひ換へれば彼の方法を規定する文學・藝術觀・究極に於ては彼の世界觀が判定するのである。上掲の二つの例で言へば、第一の「愛情」論者は、作家研究に對して研究者の「愛」の分け前を豫想し、

て居り、作品研究に在つても、結局研究者のその作品に對する「好惡」を基準とするか、乃至は、それを割り込ませる餘地を何らかの程度に認めて居るものであつて、文學・藝術をその歴史性に於て捉へようとしない一つの觀念論の上に立つて居るものであつたし、又第二の「病理學」派は、科學的な擬態を示しつゝ、作家の純個人的條件を重視することに於て、文學・藝術の歴史性、その發展の過程に於ける把握、といふ點から眼をそらさうとしつつある所の、同じく一つの觀念論的文藝觀に立脚して居る實體を暴露するものであつた。從つてこれらの態度が、資料の無政府的蒐集やその過重評價に陷るに至ることはまことに自然の結果でなければならなかつたのである。

たゞ、このやうな、われわれとしては分り切つた當然の事を述べ立て乍らも、資料の搜査が一般的に重要なことではないと言つて居るかの如き印象を、少しでも讀者に與へはしないであらうかを、筆者は極度に怖れつゝある。如何なる資料を必要とし、それを如何に活用し得るかは、度々述べるやうに研究者自身の文學・藝術觀が規定するのであるが、現實の問題としては、特に今日の如き時代に在つては、研究

者の文藝觀は甚だしく區々(まち)である上に、作家・作品の研究者みづからが、銘々に先づ資料調査から出發するといふことは實際上不可能であつて、やはり資料調査に好適な條件を備へた特定の研究者に、主として此の方面の仕事を委せて置くより仕方がないのが普通である。して見れば、そのやうな「專問」的研究者に對しては、出來る限り克明に廣汎に、瑣末な(それが果して瑣末であるか否かは實はまだ此處では不明である)資料をも蒐集して置いて欲しいと希望せざるを得ない。問題はそのやうな資料のどれが眞に資料としての價値を持ち得るかの判定であり、それの正しい研究への活用である、といふ點を自他ともに明確に知つてさへ居れば間違ひはないのである。こゝでは直接傳記資料を對象として述べたのであるが、一般に資料の問題についても同樣である。

近松の傳記研究に於ては、先年淀藩士杉森家の系圖が世に出たのを以て先づ一段落を告げたやうな形になつて居るけれども、傳記的には尙不明な點が少からず存して居る。しかし作家の傳記研究を、學としての作家研究に於ける準備的・補助的・傍證的・索引的な用に供するものとするわれわれにとつては、例へば近松の出生

地の穿鑿のごときは重要ではない。この場合一應重要なことは、彼の教養一般の問題に關する諸事實である。すなはち、彼の父が越前宰相忠昌に仕へ、後に浪人して京に住したといふことや、彼の祖父が豐臣家の臣で大阪陣に出征し後稻葉美濃に仕へたといふこと――要するに沒落武士の家系に出て居るといふ點――や、彼自身一條禪閤惠觀に仕へたといふ事實、すなはち京都といふ特定の歷史・社會的性格を持つ土地(その故にこそ特定の文化的「傳統」を擔ひ特定の「氣分」を漲らせて居るのであつて、この際、京都の自然的條件を重視することは誤りである)にその生涯に於ける重大な準備的時期を持ち、しかも、一堂上貴族の家に在つて、それらの時期の或る部分を經驗して居るといふこと、などでなければならぬのである。

これらの事實は、一應直接に、彼の世界觀を規定する諸條件として彼に作用する可能性を持つて居る。浪人の子であり、京都に住み、堂上貴族に仕へた、といふ事實が、彼の世界觀を特定のものに規定する可能性は、しかし甚だ複雜である。特に近世初期の社會に在つては、各種の新舊諸要素が錯綜し交叉し對立して居るのであるから、その可能性は單一な方向を指示しては居ない。從つて可能性は飽く迄も

可能性にとゞまるのであつて、結局上に摘出した傳記的事實は、それ自身獨立には、どのやうな結論をも生み出しはしない。正にこのやうな點に傳記的研究の文學・藝術研究に於ける非獨立性が、補助的意義が、理解せられなければならぬのである。彼の世界觀――それは彼の作家的全存在を終局的に規定する――への理解はただからして、彼の傳記そのものから直ちに引き出されはしないし、また引き出さうと試みることは甚だ危險である。それは、彼がその中に在つて活動したところの社會的諸關係と、彼が身を以て行うた作家的全活動との相關に於てのみ把握されるのである。

傳記研究と併行的に行はれなければならぬ仕事は淨瑠璃史・木偶劇史研究である。この事は勿論、文學藝術史一般から切り離された方法によつて行はれてはならない。と同時にまた、淨瑠璃以外の文藝形態との相違――形態の相違はただ單純に、それだけのものではなしに、その背後には重大な歴史的要因を擔うて居る――をも正確に理解して居なくてはならぬ。これらの準備なくしては、例へば小說に於ける近世リアリズムの確立が延寶・天和の頃であつたのに對し、淨瑠璃に於け

るそれが元祿の末年であつたと言ふ事實や、宇治加賀掾――竹本筑後掾――竹田出雲と言ふ太夫や座本の變移が彼の作品に與へた發展に對する根本的な動因や、等々を摑むことが全く不可能ともなるのであるし、或ひは又、彼が前時代的文藝の遺產をどの面に於て、どのやうに承け繼いだか、更にそれらの遺產の繼承が如何なる限界內に在つて可能であつたか、などといふ重大な問題をも解決することが出來ないのである。

しかもこれらの史的硏究は、言ふ迄もないことであるが、當該時代すなはち廣義の元祿時代の社會·經濟史的硏究から孤立しては決して行はれ得ないものである。このことは例へば、近世リアリズムの根幹を形作つて居るところの、かの特定の自由思想――近世文學の展開は、實にこの思想を樞軸とする考へ方の、それと對立する諸要素との相剋裡に於ける、發生·成長·枯渇の特殊な曲線上に構成せしめられて居る――が一體何處から發生したのであるか、といふ點に考へ及んで見ることによつても蓋し明瞭であらう。

しかも又この事は、例へば京·大阪·江戶といふ三つの都市に於ける所謂「氣風」·「性格」

の比較の問題とも切實に結びついて居る。文學・藝術と、その產地の地方的性格との關係は、近來特に問題となつて來て居るやうであるが、假りに極めて素樸な比喩的な表現をゆるして戴くとすれば、京は公卿の、江戸は武士の、大阪は町人の都市と言へるのであつて、近世初期に於ける、公卿・武士・町人といふ三者の、本質的な存在の仕方が、歷史的性格が、この謂はゆる三都の性格を規定して居ると見なければならぬ。從つてこのことは、決して三都のそれぞれの人口に於ける、公卿・武士・町人の人口の百分率の問題でもなく、又決して各都市の擔つて居る單なる文化史的な傳統の問題でもないのであつて、正に歷史・社會的關係でなければならない。それ故に、この三都によつて象徵されて居るやうな關係は、同一都市に在つても、又一個人に於ても現はれ得るのである。例へば、共に大阪が產出したところの西鶴の浮世草子と、近松の淨瑠璃とが、その各々の世界觀の相異を明瞭に示して居る事實や、近松に於ける世界觀が西鶴に於ける如き比較的純一な本來的な新興町人的要素の他に、尙多分に舊時代的な要素を混在・對立・折衷せしめて居る事實などによつてもそれを窺ふことが出來る。しかしこの事は決して、西鶴が生粹の大阪町人であり、近

松は京でその教養期を過した士族出身であつた、といふ事實が最後的に決定するものではなく、そのやうな事實は、前にも述べたやうに、一つの可ヽ能ヽへヽのヽ條ヽ件ヽに過ぎぬものであつて、それは、たとへ出身が生粋の大坂町人であつても非町人的な世界觀の持ち主となる場合もあり得るといふ例外的な場合を考へることによつてもおのづから明らかである。この場合直ヽ接ヽのヽ條件は寧ろ讀者・觀衆(享受者層)の世界觀であるが、さうしてその享受者層の世界觀の問題は、原則として或る程度の學的教養を必要とする小說の享受と、その意味では遙かに低い教養で事足りる木偶劇の享受、といふその享受の差異によつて切實に制約せられつつ發展をつづけるところの、この二つの文藝形態の內容上・形式上の「傳統」の問題と結びつくものであるが、(さうして、西鶴の浮世草子と近松の淨瑠璃との擔ふ「傳統」に關しては、後者が十二段草子以來中世的な物語文學の强力な影響下に發生・成長したものであるのに對して、前者は實質的には決して中世的小說からは出發せず、むしろ甚だしく現實的な實用的制作にその母胎を置いて居るといふ事實をも充分考慮に入れて置かなければならぬ)、この享受者層の世界觀の問題も、傳統の問題も、その究局に於ては、さ

きに三都の地方的性格の差異を考へる際に結論したやうに、やはり歴史・社會的條件によつて最後的に決定せられて居るものである事を是非とも理解して置かなければならない。

以上文學・藝術論上重大な問題となるべきものの二三を摘出して考へてみたのであるけれども、その何れもが、結局に於て歴史・社會的條件の規定するところであつた點を大體說明したのであつて、作家・作品研究に當つて、かかる歴史・社會的條件を正確に把握するためには、當該の時代の本質的な社會・經濟史的理解が絕對に必要であるといふ結論が、今やどうしても默殺され難いものとなつて來たのである。

さてCの段階に這入つて、まづ個々の作品の研究が順次すゝめられなければならぬわけであるが、第一には與へられた作品の語學的解釋の必要が起る。その場合それは風俗史・世相史的研究とも結びつかなくてはならない。さうしてその爲には、近松の全作品は勿論のこと、同時代の文學作品や、同じく成立の時代を等しくする風俗資料的雜書などから、言葉や事實の出來る限り多量な蒐集と整理との仕

事が精力的に遂行せられなければならない。この仕事にも亦多くの研究者の緊密な共働が要請せられる。

單なる單語の解釋といへども、言葉の發展の上に理解せられなければならぬのであつて、古事記や萬葉の用語例から直ちに近世語に解釋を與へるやうな行き方は、極めて危險であつて衒學的と言ふ以外の何物にも値しない。又例へば「彼が……と言ひて」と言ふ當時の口語は、平安朝文法の適用からは「言うて」「言つて」の意味としか解釋の仕様が無いわけであるが、餘り多くない用例を採集することに依つて、また大坂地方に現存する方言を調査することに依つて、それが特殊な敬語であることを明かにすることが出來る、と言ふやうな場合もある。「六義」と言ふ言葉は、支那の詩論上の術語で、我國でも古くから用ゐられてゐるのであるが、近松は「もののきまり」と言ふやうな意味に用ゐてをり、これを詩論の六義の意味に理解するのは古典の知識の機械的な適用であつて、意味を解することが出來なくなる。「義理」といふ言葉は普通「人情」に對立させられるものであるが、近松では文字通りに「ものゝ筋道」、從つて所謂「義理」の意ともなると共に「ものゝ自ら成る發展」「必然」などの意味に

も用ゐられる、等々。 また、事實の解釋になると、これは西鶴の場合であるが、一代男の卷一の第一節で七歲の世之介が、「戀は闇と言ふことを知らずや」と、腰元の捧げる手燭の灯を吹き消させて、「(腰元の)左の振袖を引き給ひて、『乳母は居ぬか』と仰せらるるこそをかし」と言ふ例の個所で、或る研究者が、「 」の部分を幼兒に於ける普通の恐怖心からであると言ふ解釋を與へて我々一同を吃驚させたことは未だ記憶に新しいところであるが、それはこの研究者が此の個所に現代的な(それもひどくお粗末な)主觀的な鑑賞を試みた結果であり、彼が一代男を西鶴の小說として歷史的に理解し得てゐなかつた當然の結果であつた。

このやうにして、一つの作品に用ゐられてゐる言葉や、描かれてゐる事實の解釋も亦、その作品の歷史的位置の具體的把握や言葉の史的發展への理解無くしては充分には行はれ難いことを知らなければならぬ。

さて次には節(ふし)づけの理解である。 淨瑠璃文學が小說ではなしに木偶劇の爲の一種の臺帳としての「正本」である以上、節づけへの留意が必要であることは言ふ迄もない。 しかし乍ら、正本に示されて居る節づけの全部を、墨譜(ごまてん)をまでも、完全に理

解することは明かに不可能である。　我々にとつて可能な限度は、そしてまた必要な限度は、淨瑠璃の曲節と、從つてそれによつて或程度まで規定せられる木偶の動きや、舞臺面・場割や情景)の變化を窺知しうる程度の、節づけの理解であるべきである。　原節づけによる原作の正確な再現は、どのやうな專門家にとつても絕對に可能性が無い。　それは一般にこのやうな藝術が擔つて居るところの、どうしようも無い「運命」であることを、我々はすなほに認めなくてはならぬ。　節づけその他の諸技術への理解の必要を、極度に誇張する淨瑠璃研究家をわれわれは見受けるけれども、そのやうな主張は、不可能を可能と誤信して居るか、もしくは道樂的な瑣末主義に陷つて居るかの何れかでなければならぬ。　のみならず、その種の主唱は、淨瑠璃研究・木偶劇研究の正當な成長を援護・指導するどころか、却つて若い眞面目な學徒をして意氣阻喪せしめ、研究から離れて行く結果に導くものでさへある、と言ふ點を反省すべきであらう。

　節づけ中注意すべきものは、平家・謠・舞・說經・歌・順禮・間の山などの義太夫節以外の既成の曲節を採つた場合や、地と詞と色、及びその各種類や、その他節の各種、三重や

オクリ、などであつて、墨譜や、發聲技法を示す所謂章附（もつ・はしる・のむ等）は無視してよいし、ハル・クル・トル・ノルなどは、（上掲の他の節づけも亦さうであるが）曲節の局部的な轉移を知る爲の謂はば一種の「句讀點」として理解すればよいのである。 節づけへの以上の程度の理解なしには、正本から演劇性を抹殺する結果となる事は言ふ迄もなく、單に文章としても、その意味を解しえなくなる場合が少くないであらう。

（詞）オ、さう思うて氣がせくが……（地色）晩には行つて埒明けう。 あいつも男みがく奴。俺が難義も知つてゐる。 如才はあるまい氣づかひしやるなヤアお初。（惣地謠）はつせも遠い難波寺。 名所多き鐘の聲。 盡きぬや法の聲ならん。（太夫謠）山寺の春の夕暮來て（地）見ればば先ないは（色）コレ九平次。（詞）アヽふでき千萬な……

「曾根崎心中」の一部であるが、こゝから節づけの指定を抹消するなら、新しい人物の登場のキッカケも、謠ひ乍ら現れるといふその動作も、前後二つの異つた情景を連繫する抑揚ある技巧も、すべてが正確には捕捉出來ず、この部分から完全に立體性が喪失せしめられるであらう。

さて次には一曲の成立の事情が考へられなければならぬ。すなはち、その原據となつた實説や史實の研究と、その曲の採つてゐる脚色との關係、同一の題材を取扱うた先行作品との史的聯關、或ひは又、興行的方面に於ける諸事情の考察――例へば座本との關係、著しい例は筑後と出雲との交迭による「用明天皇職人鑑」の成立の場合のごとき――などが行はれねばならぬ。

次には曲それ自體が正本として有してゐる全内容の分析である。すなはち、構想・脚色・趣向・人物・思想・修辭などの研究である。しかし此の場合にも亦、その研究が歴史的理解から獨立したものであつては決して正確な結論に到達することは出來ない、と言ふ點に留意しなければならない。例へば人物の研究に際しても彼等を、あたかも近代作家がそれを扱ふと同一水準に置いて問題にすることは危險である。近松に於ける劇的人物の創作には、特定の歴史的限界が與へられて居た點を充分理解して居なければならない。なほこの項に關しては述べるべき點が極めて多いのであるが、それらは、すでに本書の各章、特に第五章の一・二節に於て、隨時具體的に述べて置いたことどもであるから、ここで改めて繰り返すことを避ける。

要するに、現代的解釋・鑑賞に陷ることを努めて警戒しなければならないのである。

次には、上述の諸研究と同時に、木偶劇としての統一的理解への最終の段階として、紙上的な淨瑠璃正本が立體的な演劇に向つて發動すべき契機を爲すところの、音樂の構成要素たる太夫・三味線、所作を分擔する木偶・木偶遣ひ・及び機關・南京操り、その他の舞臺裝置・舞臺構造、などについての理解に這入らなければならない。この場合には、同時代の操り評判記や年代記的な諸書や、しらみ本所收の挿畫や、斷片的に遺されてゐる古畫や・假名草子・浮世草子所載の記事・挿繪や隨筆類の記載などが重要な資料となるのである。我々は今日文樂座をはじめ若干の操り劇を有して居るのであるが、それらと近松時代の木偶劇との間には、甚だしい技術上の隔りのあることを、上述の諸資料が物語つて居る。近松を考へるに際しても、文樂座を觀るに當つても、この點は充分考慮に入れて置かなければならぬ。

さて各曲の研究が逐次このやうな手續きを以て進められると、次にはそれら全作品の研究を統括して近松作品史の研究が完成せしめられる。さうしてその統括の方法を指示し規定する根本的な原動力は、これ亦歷史・社會的觀點に立つた體

系ある文學・藝術觀でなければならない。そのやうにして完了した作品史研究は、從つて、各の作品研究の成果の單なる年代順的並列ではなくして、それは、第一作が最後の作に向つて發展するその具體的な過程の確認であり、そのやうな發展過程の必然性の把握でなければならぬのである。かくのごとくして、元祿時代の文學・藝術觀の實體と、その一代辯者としての近松の業蹟との聯關が具體的な・全面的な姿に於て顯現せしめられるのである。近松以後の淨瑠璃操りが、如何やうな方向に發展して行くであらうかと言ふ見透しも亦、かくしてこそ、はじめて誤りなきものとなる筈である。

以上で、研究法の骨組みを摑み得たと信じるのだが、更に他の問題に移らう。さきごろわれわれの文壇で、ひとしきり「局外批評」是非の問題が喧しかつた。しかし乍らこの論議は――一片の常識論でそれを安易に片づけてしまはうと欲する人々の見解は無論こゝでは論外として――今日のわれわれの時代の文化が、そのすべての分野に渉つてそれぐ\に呈示しつゝあるところの一つの特殊症狀を、

その背後にひそめて居るものとして、大いにわれわれの注意を喚び起したのである。

われわれは今文壇に於けるこの局外批評の問題を、此處にあらためて取り上げようとするのではない。たゞそのやうな問題が、われわれの學界に在つても、今のところは甚だしくつゝましやかに、さうしてそれが殆んど理論の基礎づけ無しにではあるけれども、兎に角一つの新しい性格を與へられて起ち直つて來つゝあり、遠からぬ將來には、もし國文學の健、康、な成長が許されるとすれば、先づこの問題などを通して必ず鋭い理論的對立を孕んで來、どのやうな學的立場を採る人々と雖も、それからは決して眼を外らし得ぬところの、切實な避け難い當面の問題にまで發展して行くであらうことは疑ひのないところである。ここでは、たまたま文壇に發火した局外批評論を、われわれの學界の問題として考へて見ようとするのであつて、そのやうな問題があらためて今日の文壇の意識にのぼり、問題視されなければならなかつたのと全く同一の根據が、われわれの學界にも亦存して居る、といふ事情にあらかじめ留意して置かねばならぬ。

順序として、文壇で論議されるに至つた『局外批評論』の端緒について、その輪廓だけをこゝで思ひ出して置かう。

讀者も既に知られるごとく、一文藝雜誌で、某氏が中堅作家を論じられるに際して、その前置きの部分で次の如く述べられた。

　作家と批評家が月販賣の商品と化してゐる日本では「批評の公正」が非常に確立され難い。仲間褒めや雜誌社に對する顧慮が盛んである。ことにこれは直接創作家と關係がないが、思想の對立激化した轉換期に際して學校を卒業した人々が一樣に評論壇に流れて來、平素蓄へてゐた知識を基礎に、文學について何か議論めいた形を與へると今の日本では、編輯者を煙にまいて忽ちジャーナリズム的地位を侵略できるのであるが、それらの人々の同志をかばふ有樣は、人情としては美くしいだらうが批評家としては公正でない。この種の批評家は今後一層增加する傾向であるが、これらの人々が文藝評論の方にも關係してくることは、文藝評論界にとつて幸でない。彼等は明らかに文藝には暗いのであるから、いゝ仕事を示さず、文藝批評の仕事から、却つて一般に批評專門の人間までを一からげにして、ますます

追ひ出す結果を招き易い。(圏點は引用者)

この所説は氏の論文の單なる前置きに過ぎぬ故でもあらうか、論旨がかなり混濁してをり、概論の限定を超へ過ぎた十把一からげの常識論であり所論の主要な足場となるべき筈の、當該『局外批評家』や彼等の「平素蓄へてゐた知識」やその知識の『批評』へのはたらき方や等々の實質上の規定が極めて不明瞭である爲に、それらの規定如何によつては所論の實體がどのやうな方向にでも轉んで行くのである。「彼等は明かに文藝には暗いのであるから」と斷言されるその「彼等」が、果して文藝には「暗い」か否かは大いに問題の存するところであらう。もし「彼等」が、客觀的に文藝批評に堪へ得ない能力の持ち主であることが正しく規定され得た場合の彼等ならば、こゝに掲げた部分は全くわかり切り過ぎた(すなはち無意味)な饒舌となるだけのことであるし、でなければ激しい獨斷以外の何ものでもありえない。では後の場合と見て、「文藝に暗い」と言はれるのは、在來の專門的な批評家・創作家としての修練の無い人々、もしくは、現代文學の讀者(正しく言へば、今日の所謂純文學が

豫想してゐるところの、特定の文學的教養ある讀者層の一人）としての資格の缺けた人々、卽ち世に謂ふ「素人（しろうと）」といふ意味にとるより他はない。とすれば氏は甚だしく性急である。氏の言葉を借用すれば「平素蓄へてゐた知識（それがどのやうな實質であるかは、不幸にして前述のごとく少しも明瞭にせられてはゐない）を基礎に、文學について何か議論めいた形を與へる（それが編輯者を烟に卷くか否かは別として）ことが「文藝批評界にとつて幸でない」と言つて居られるのであるから、この「素人」は、今私が規定したやうな「資格」に缺けた、さうして平素蓄へてゐた或る「知識」をもつて文學を云々する人であるわけである。さうしてこの「知識」を、若し知識それ自體としても粗雜な・柔軟性の無い・從つて具體的な文學作品への機械的な適用以外には何らの能力をも持たないやうな、そのやうな「知識」であるならば、これも亦無意味な饒舌に過ぎぬことになる。これに反して氏がその種の「知識」を意味して居られないとすれば、話はまた別になる。すなはち、例へて言へば、その基礎となる「知識」が今日の進步した經濟史や社會史などの「知識」（それらは竟局に於て文明への全き理解・批判に關する知識である）や、新しい文藝學の「知識」である場合にも――事實、そ

れらの知識が如何ほど豐かであらうとも、今日の傳統文壇に在つては、それらは氏の豫想されるやうな「資格」に對してあまり關(かかは)りを持たぬのである!! ―― 氏はこれを「素人」として拒否し、文藝評論界にとつて幸でないと言はれるわけである。

これだけで、氏の抱いて居られる「素人否定論」の本體がおのづから明瞭になつた。以上のやうなものが、たまたま文壇に論議を捲き起すきつかけとなつたところの、一つの意味深い「局外批評論」の論廓であり、その本體であつた。さうしてその場合、論者がその不發彈の標的として居られる「批評家」なるものが、甚だしく十把一からげ的にではあるけれども、特定の世界觀の所有者であることを意味して居る點で、この所論は一般的な「素人否定論」としてよりも更に一層重大な今日的意義を添加して來て居るものであつた、といふことにも讀者は夙に氣づかれたであらう。

私のこの小論では、しかし乍ら、そのやうな點に直接には觸れることを避け、ただ上來のべて來たやうな一般的な「素人否定論」「局外批評拒否論」を主題として、今日のわれわれの學界に眼を移してみようとするのである。なぜならば、そのやうな試みが、一つの轉換期とも言ふべき時期に當面しつつある今日のわれわれの學界に

對して、われわれ一同が如何に心構へすべきであるかといふ重要な課題への正しき解答の鍵ともなるであらうことを信じて疑はないからに他ならぬ。

簡略であつたが上掲局外批評拒否論の論旨を分析することによつて結論された「局外批評」論と、全くその性質を等しうする理論――明確には理論化されずしてただ單に漠たる意識・感情である場合がより多いのであるけれども、論者の意識すると否とに關せず客觀的には、そのやうな意識や感情をひそかに支持するものは、以下に述べて行くところのそれ〲の文學理論であり、その各々の文學理論を規定するものは言ふ迄もなく論者めい〲の世界觀である――がわれわれの學界にあつても、樣々な姿に於て夥しく見出されるのである。今、便宜上、そのやうな「局外批評」論（こゝでは主として、それへの拒否の形をとる見解を中心に）の諸樣相をひとまづ常識的に分類して見た上、それらのものの理論的根據を明瞭にしつゝその誤謬を指摘し、それらの「理論」と、今日の文學論上の諸問題・文學研究の諸傾向との交渉を考へ、さうしてわれわれの學界に於ける「局外批評」論の本質を明らめ乍ら、明日の國文學界當面の問題としての「局外批評」問題に觸れてみようと思ふのである。

さて、われわれの學界に常に見ることの出來る「局外批評」拒否の樣相を、取り敢へず常識的に、次の四つに分けて見た上で、その各々の實質を摘出して行くこととしよう。

すなはちその第一の場合は、國文學界以外からの批評の拒否である。

この場合、われわれの身邊に、種々樣々な事實を見ることが出來るのであるが、ここではまづたゞ一つの例を擧げるにとどめて置かう。それは例へば津田左右吉氏の舊著「文學に現れたる我國民思想の研究」四册である。今日われわれの學界の一部では此の勞作の眞價を正當に評價するに至つてこそ居るけれども、一般にはやはり、このやうな研究が毛嫌ひされて居る事實を數多く見出すことが出來る。しかも、獨斷が多いとか國文學に暗いとか言ふのがその論據(論據と言ひ得るほどの學的根據あつての話ではないが)である。勿論氏の研究に事實獨斷も少くなく、「國文學に暗い」點も無いとは言へまい。しかしこの場合、問題はそのやうな點にあるのではなくして、この大作を一貫する研究法に存するのではないか。傳統國文學界が取つて以て學ぶべきであつた點は、この著作の底に据はつて居る方法論の

問題でなければならなかつた筈ではないのか。しかるに一般はそのやうな點には全く馬耳東風であるかの如くに見えた。氏は優れた歴史家である。ものを主觀的に・抽象的にではなしに、客觀的に・具體的に、また神祕的・空想的にではなくして科學的・現實的に視つめる正しい史家としての眼が、氏の方法を規定してゐた。われわれの陣營に於ける、かゝる意味での方法の脆弱さが、このやうな研究に對する悲しむべき不感症を齎したのである。このやうにして、傳統國文學界一般がとつた嫌惡・敬遠・默殺の態度の背後には、明かに「素人否定論」(前節に述べた如き意味に於ける。——以下すべて同じ——)が横たはつて居た。

一般に『素人否定論』なるものは、當該文化の爛熟期から下降期に渉つて、その頭を擡げて行くのが常であつて、文學・藝術の領域に在つても、おのれ達の完成した獨自の文學・藝術を誇る旺んな氣魄の現はれとも言ひうるやうな「素人否定論」が、やがて獨善的・高踏的なそれを經て、遂におのれ達の手薄な孤壘を死守せんが爲のヒステリックな・盲目的に排他的な・從つて空疎な「素人否定論」に墮ちて行く經路を、歴史はまざまざとわれわれに示してくれる。さうして、この一つゞきの「素人否定論」に於

ける唯一の理論的武器は「技術論」に他ならない。すなはち、藝術・文學の世界に在つて最も重大な決定的役割を擔ふものは創作技術であり、從つてそれへの修練無き「素人」は、藝術・文學に對する何らの發言權をも持ちえない、とする技術過重論である。

去來曰、蕉門の發句は一字不通の田夫、十歳以下の小兒も時によりてよき句あり、却て他門の功者といへる人は覺束なし。他流は其流の巧者ならざれば、其流のよき句はなしがたしと見えたり――去來抄・修行教――

俳諧に古人なし――俳論十論・第二――

蕉門の俳諧に右のやうな教への多いことは人の知るところである。蕉門の教へが、かくの如く「素人」を肯定する口吻を示してゐる事實の背後には、近世俳諧の行くべき現實主義(リアリズム)への道を正確に歩まうとする努力が潛められて居る。(その目的がどのやうに果されたかは此處では別問題である)。さうして、このやうな主張を爲さしめるに至つたその對立者は、言ふ迄もなく貞門を主とする前行諸俳諧である。これらの關係については、曩に述べたのであるが(第五章第二節の三)、要するに、古風俳諧が止揚し切れずに遺存しつゝ、其儘それが、その本質の一面を形づくつて了つたと

ころの、中世的要素——例へばその古典への迎合が要求する諸々の知識的素養——に對する蕉門の否定的態度の表現として、敍上の「素人肯定論」が理解されなくてはならぬ。おのれ達の新しい藝術はおのれ達の手で、と言ふ標語は、元祿文藝及びそれ以前の町人文藝が、その具體化の形は別としてそれ〴〵にかざして居たところであつたが、蕉門俳諧に在つては、それを、前述の中世的狹雜物に累されない純粹な近世町人の立場、中世的諸要素に對して全く白紙的な立場、に立つことによつて實現しようと欲したのである。(この意味は、蕉門俳諧が全面的に中世的要素を排擊しようと努めた、乃至それに成功した、と言はうとするものではない點に充分注意せられたい)。從つて、蕉門俳諧に於ける「素人肯定論」は、近世俳諧の上昇過程に在つて、その對立者を否定するために採られた身構へであり、その際に取り上げた理論的武器は、偏向した「技術論」に砲口を向けたところの、全くそれと反對の技術否定論——例へば「氣鋒にて無分別に作すべし」とか「心の作はよし、詞の作好べからず」とか「初心の句こそたのもしけれ」などと言ふ敎への根柢に横たはつて居る如き——であつたのである。

上述「素人否定論」の根據に對する說明が稍々不充分であると思はれたので、これだけのことを補足したのであるが、以上で、今日のわれわれの學界に於ける「局外批評拒否論」の一樣相たる「國文學界以外からの批評の拒否」の實體をなしてゐるところの「素人否定論」と、その理論的武器としての偏向せる「技術論」とが、およそ如何やうな成り立ちと如何やうな現代的意義とを有するものであつたかゞ、ほゞ明瞭にされたと信じる。さうして此の點は、われわれが後に取り扱はうとする問題とも極めて緊密に繫がつて居るのであるから、わけても充分に考慮に入れて置いて戴きたいのである。

右は唯かりに津田氏の研究に對するわれわれの學界一部の態度を一例として、この問題への考察に便したに過ぎぬのであり、この種の「局外批評」拒否の態度はなほ雜多な姿に於てわれわれの周圍に夥しく見出されることは、讀者のよく知られる通りである。（こゝでは「局外批評」への拒否の場合を考へてみたのであるけれども同じくそれへの「迎合」の場合も少からず見うけられる。しかしその「迎合」も「拒否」の場合と同樣の根據に立つて居るのであるから「拒否」が拒否すべからざるものゝ

拒否であつたと等しく、その「迎合」も亦、迎合に値しないものへの迎合に過ぎぬのである。從つてこゝでは、それらの場合を例示し分析することは一切割愛して置く。）

結局、われわれの學界に於ける「局外批評」拒否の諸樣相の中の、第一の場合に現はれて居る態度の根據には、明らかに文學觀の固定――竟局に於ては世界觀の固定である――と方法論の衰弱とが、寔に蔽ひ隱し難く覗き見られるのであつて、このやうな態度は、歷史が必然に將來しつゝあるところの文學研究の科學化と、それからの避け得ぬ歸趨の一としての共働的研究の必要といふ、今日の及び明日への抗ひ難い「機運」に對して、强ひて眼を蔽はうとするものに他ならぬと、いふ點に關してわれわれ一同は痛切にしかも卽刻に、自己批判しなければならないのである。

次に、國文學界に於ける「局外批評」拒否の第二の樣相は、專門範圍――各文學形態や時代などの――以外からの批評の拒否である。

しかし旣にことわつて置いたやうに、この分類も亦、他の場合と同樣にわれわれの所說の便宜のための常識的な・假象的な分類に過ぎぬのであつて、本質的には全

く他の分類に解體せしめられなくてはならぬものであることを一言して置く。
從つてこの第二の場合も亦、何ら獨自の理論的根據があるわけではなく結局のところ、上述(第一の場合)と同樣の「素人否定論」に歸結せられるところの見解がその背後に伏在してをり、その「素人否定論」が根柢に於て偏向せる「技術論」に支持せられて居るものである、といふ點を指摘して置けば充分であらう。
さうして此の場合に示されて居るやうな態度は、今日の學術に於ける歴史・社會的研究の確固たる成長と、その成果の一つとして明らめられるところの「あらゆる文學的現象は偶發的ではない」といふ文學論上の根本問題とに對して、たゞ無力に顏をそむけるだけのものに過ぎない。
第三の場合は、創作の實際家ならざる(もしくは創作經驗無き)國文學徒からの批評の拒否、といふ形をとつて屢々現はれるものである。
從つてそれは、われわれの傳統文學にして現代もなほ人々の創作の直接の規範となりうる——すなはち和歌・俳諧等の如き、特定の現代的生命を遺して居る——

やうな傳統文學研究に際して、常に起つて來る問題である。たとへば「作歌の體驗無くしては正しく和歌を理解し得るものではない」と言ふやうな見解を、我々はしば〳〵見るのである。このやうな「言ひ方」は、しかし乍ら、甚だしく不正確な言ひ方でしかない。「作歌の體驗」とは、言ふ迄もなく「今日の和歌」を豫想するものである。それでは「正しく（「眞に」でも「精緻に」でも、言葉は何であらうと）和歌を理解する」とは、具體的にはどのやうなことを意味するのであらうか。この場合の「和歌」とは、（一）今日の既成歌壇が生産しつゝある現代短歌全般を指すのであるか。（二）もしくはそれ以前の、和歌史に於ける特定の發展段階に位地する特定の和歌を指すのか。（三）それともそのやうな歴史性を無視して、抽象的に理解された「和歌の永遠性」の信念に依據しつゝ、右の場合のすべてを含む和歌一般を指すのであるか。「作歌の經驗無くしては正しく和歌を理解しうるものではない」と言ふ主張に於ける「和歌」は、從つて右に揭げた三つの場合の中の一つでなければならぬ。

更に問題とせざるを得ないのは「……正しく歌を理解しうるものではない」といふ見解に於ける、「正しく理解する」といふことの實體は果して如何なるものである

か、といふ點でなければならない。正しい理解とか精緻な理解とかいふ其の理解は、(a)今日の創作家としての理解――それは實質的には、主觀的理解である――なのか。「こゝに、としての」と圈點を施したのは、それらの論者が、「和歌の理解」の爲には「創作經驗」を不可缺の條件と信念する其樣な見解から、「研究」の場合も「創作」の場合と同一の「文學觀」に立脚せざるをえず、決して「餘技」としての創作と學的研究とを峻別して、「餘技」と「研究」との二つの場合に、それぞれ異つた文學觀に依據すると言ふことが、他の人はいざ知らず彼にとつては、全く不可能事である點に留意して置きたい爲である)。(b)それとも又、歷史的・客觀的理解を指すのであるか。これらの論者の豫想する「和歌への正しき理解」とは、(a)(b)のうちの何れかでなくてはならぬ。(a)の場合が果して「正しい」か否かについては暫く伏せて置かう)。

從つて、創作體驗なくしては正しく和歌を理解しえぬ」といふ不正確な言ひ方が表現する實體には、左の圖表に於ける a′ ―― a‴・b′ ―― b‴ の六つの組み合せを一應想定してみることが出來る。その中 b‴ のみは理論的にも實際的にも組み合せることは不可能であるから抹殺してよい。(歷史・社會的に理解することと、それを無

視して「和歌一般」を抽象することとは全く撞着するから)。

〔和　歌〕

(一) 今日の既成歌壇が生産しつつある現代短歌全般

(二) 和歌史に於ける特定の發展段階に位地する特定の和歌

(三) (一)(二)を混淆して抽象された和歌一般

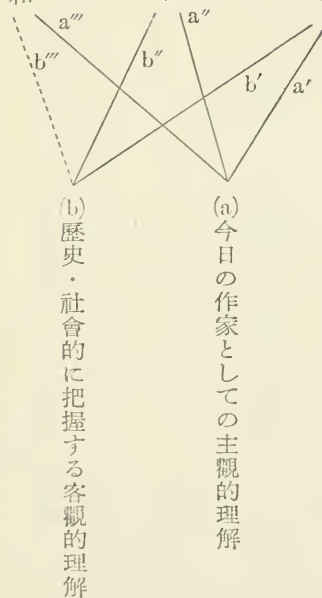
〔理　解〕

(a) 今日の作家としての主觀的理解

(b) 歴史・社會的に把握する客觀的理解

a′　b′　a″　b″　a‴　b‴

そこでa′——b″の五つの場合について簡單に結論して置かう。

a′は現代短歌への現代的・主觀的研究であり、a″は所謂古典の現代的解釋に相當し、a‴はもともと和歌の歴史的發展を抹殺したところの抽象「和歌」などといふものはありえぬのであるからa‴の「研究」は成り立たないものではあるけれども、唯、和歌はその形態や題材の傳統的特殊性などによつて、爾他の諸々の文學形態に比して、

事實上遙かに小さい變質性と、從つて、遙かに大きい永續性とを持つて居り、その爲に和歌史からの「永遠の和歌」の抽象が、一應可能であるかのごとくに見え、從つて又主觀的・現代的「研究」が直ぐには、そして決定的には、その方法の破綻を暴露しない場合がありうる、といふ事實は之を疑ふことが出來ないから、その際にはa'''はa''もしくはa'の場合に組み入れて考へることが出來るのである。そこで結局われわれはa' a''・b' b''の四つの場合を考へればよいこととなつた。ところが、a'・a''は共に主觀的・現代的理解であつたから、和歌の歴史的發展を正しく把へることが不可能であり、從つて學として、和歌を取上げる能力を完全に失つて居り、たゞ單なる「趣味」として客間用にこれを取り扱ふことに堪へうるだけである。一方b' b''は全く前者と對立する方法であつた。(たゞ、歴史・社會的に考へる客觀的方法とは、決して作品の技術的方面を無視するものではないと言ふことを一言して置けば足りよう)。

かくしてこの四つの場合は竟局に於て二つの全然相反する方法に歸結されたのである。すなはち、一つの文學現象を——今の場合では各時代のそれぞれの和歌を——その歴史性の埒外に引きずり出し、それ自體を獨立した・自律的なものと

して取り扱はうとする主觀的方法と、方法論上それとは全く相容れないところの正しい客觀的方法との二つ、すなはち前掲圖表中に於けるaとbとの二つに結着して來る。

かくの如くして、かの「創作體驗無くしては和歌を理解し得ず」といふ、理論的にも實際的にも曖昧な見解が含んで居るところの「和歌の理解」は、嚴重にab中の何れかの一つでなければならず、その二つを同時には意味しえないものであることが明白になつた。ところで此の見解は「創作體驗無くしては」と云ふ前提を持つてをり、その「創作體驗」とは言ふ迄もなく、現代歌壇に行はれる何れかの歌風に屬する現代短歌のそれであつた。であるから此の見解は(A)今日和歌を作つて見なければ主觀的方法で和歌を理解出來ぬ。(B)今日和歌を作つてみなければ客觀的に各時代の和歌を理解することが出來ない、の何れかでなければならぬ。しかるに(A)は既に學として成立しえぬ理論であるから、論者がもし(A)を意味するなら、それは我我にとつて問題とするに足らぬ俗論である。從つて、遺される問題は(B)に存する。さうして此の場合「和歌を創つて見なければ」といふ前提は、勿論「技術」の問題を豫想

して居る筈である。正にこの點にこそ體驗論者の主力が注がれて來るところであらう。この際「技術」の内容をどのやうなものに規定するかで、それへの解答は種種に分れるのであるが、要するに、一應「技術」の母胎と見られる「體驗」は、しかし乍ら、決して文字通りの體驗でなければならぬのではない。「よき批評家」「よき研究者」は、三十一文字を苦吟しないであらうとも、作者の經た體驗を彼の腦裡に於ける批評活動の過程の中に在つて、正しく「理解」して居なければならぬ筈である。例へば貫之の體驗は、上古にも近古にも許されぬ貫之の時代に獨自の體驗であるが、よき批評家は貫之の時代を正確に把握してゐるが故にこそ、最も正しく貫之の體驗を「理解」し得るのである。從つて、文字通りの體驗の有無は、少しも決定的な條件とはなりえぬものである。もし「體驗のある方がより有利である」と言ふなら話は又少し趣を變へて來る。すなはち、その場合には逆に、「體驗あるがために却つて正しい批判を爲し得ない場合もある」と云ふ事實を示すことも出來るのであるから、そのやうな言ひ方は、是亦、學的な理論とはなりえない。

以上で、國文學界に於ける「局外批評」拒否の第三の樣相の一例として取り上げた

ところの「創作體驗無き國文學徒からの批評の拒否」の實質がほぼ明らかになつた。少し煩雜な説明であつたが、通俗的に、次のやうな反問を敍上の拒否論者に投じることによつても、この問題は大體解決する。すなはち「創作體驗を行ひ得ぬ諸種の文學形態は、充分には理解することが出來ず、從つて和歌及び和歌史の研究は可能であるが、軍記物語や謠曲・狂言やもしくは文學史全般の研究は――何人にとつても創作體驗が不可能であるから――一體どういふことになるのであるか？」。

要するに、既に明瞭になつたやうに、この見解は文學研究に於ける主觀性の過重評價と、技術の偏重とに囚はれてをるものであつて、「藝術價値」の問題の重視されて居る今日、これ亦即刻嚴重に自己批判されなくてはならぬ。

さて第四は、異れる研究態度による批評の拒否である。

ここに研究態度と言ふのは、根本的な意味に於けるそれではなしに、實質的には同一の文學觀の上に立つたそれぞれの研究手法を指すのである。これらに關しては、詳しく例示して私見をのべる必要もないほどであるが、何々主義と樣々な名稱を與へられて居る種々の「研究手法」が今日われわれの學界に數多く見られるこ

とを、今あらためて思ひ出して戴けばそれでよい。

そのやうな名稱が附せられてゐるわけではないが、實質上の「鑑賞主義」は「資料主義」を否定し、風俗史的な「社會的研究」は個人的な「傳記研究」を排斥し、その他「偶然論」や機械的必然論」や、作家の「生理學的・醫學的研究」や「フロイド的研究」さへが、華々しく活動して居る。しかもそれらのものゝ中で、何らかの方向への偏向に陷つて居るものは、つとめて苛酷に自己批判して見なければなるまい。文學に於ける「個人的條件」の過重評價や、文學現象の偶發性への妄信や、作家論作品論に於ける歴史・社會性の問題の無視や、等々が見られはしないか。資料の發見や提示は大切な研究の糧である。しかし一層重要なことは、それをどのやうに生かすべきかである。それは使用者の文學觀が決定する。鑑賞の作用も人には必ず起るものである。しかしそれが單なる主觀にとゞまつては意味が無い。鑑賞能力を正しく指導するものは正確な文學觀でなければならぬ。とにもかくにも、大切なことは、そのやうな様々な「研究手法」が、偏向することなしに、その在るべき位地に、的確に座を占めて居ることである。さうしてそれらの各々に、適當な座席を指示し、もしくは又、それに

退座を命じるものは、やはり正しく把握された文學觀に他ならない。
第四の場合についてはこれだけにとゞめて置かう。
さて、以上は、今日のわれわれの學界に於ける「局外批評」の諸樣相の若干を便宜的に話題としつゝ、「局外批評」拒否の根據が、どのやうな實質を持つたものであり、どのやうな點に誤謬が存したのであつたか、などの點を指摘したり暗示したりすることを試みたのであつた。さうして、外部からの批評の拒否が、今日新しく興りつゝあり明日もまた愈々成長するであらうところの、新鮮な强力な機運に對つて、少からず消極的であり否定的であつた事實を觀察してみたのである。國文學研究の正に多難な、しかし輝かしかるべき轉換期に際して、われわれ一同は、徒らに排他的であつてはならぬ。「局外批評」の問題は、單なる理論的問題としてだけではなく、現實の焦眉の問題として、遠からぬ將來には、われわれの學界の外部からも内部からも繼起するであらう。その時に當つて、國文學研究の逞しい前進の爲に、正確に力強くあらゆる批判にむかつて應答しなければならぬのだから、そのやうな日へのために、今こそつつしんで硯を磨いて置くべき秋ではないであらうか。（完）

昭和十二年二月五日印刷
昭和十二年二月十五日第一刷發行

日本文學原論
定價參圓八拾錢

同文書院出版

著作者　藤村作

發行者　宇野橋
東京市四谷區仲町三丁目二十二番地

印刷者　白井赫太郎
東京市神田區錦町三丁目十一番地

精興社印刷

發行所　同文書院
東京市四谷區仲町三
振替東京一三一六番
電話四谷二九九八番